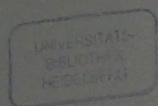
Ε. Ν. ΤΣΙΓΑΡΙΔΑΣ - Κ. ΛΟΒΕΡΔΟΥ-ΤΣΙΓΑΡΙΔΑ

ΙΕΡΑ ΜΕΓΙΣΤΗ ΜΟΝΗ ΒΑΤΟΠΑΙΔΙΟΥ

# ΒΥΖΑΝΤΙΝΕΣ ΕΙΚΟΝΕΣ ΚΑΙ ΕΠΕΝΔΥΣΕΙΣ



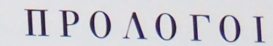
ΙΕΡΑ ΜΕΓΙΣΤΗ ΜΟΝΗ ΒΑΤΟΠΑΙΔΙΟΥ
ΑΓΙΟΝ ΟΡΟΣ 2006





ΔΙΕΥΘΥΝΣΗ ΕΚΔΟΣΕΩΣ ΙΕΡΑ ΜΕΓΙΣΤΗ ΜΟΝΗ ΒΑΤΟΠΑΙΔΙΟΥ
ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΗ ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ Ι. Μ. ΜΟΝΗ ΒΑΤΟΠΑΙΔΙΟΥ – Ε. ΤΣΙΓΑΡΙΔΑΣ
ΣΕΛΙΔΟΠΟΙΗΣΗ, ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΕΣ ΙΕΡΑ ΜΕΓΙΣΤΗ ΜΟΝΗ ΒΑΤΟΠΑΙΔΙΟΥ
ΦΙΛΟΛΟΓΙΚΗ ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ ΚΑΤΣΑΝΗΣ
ΕΥΡΕΤΗΡΙΑ ΝΙΚΟΛΑΟΣ ΜΠΟΝΟΒΑΣ
ΔΙΑΧΩΡΙΣΜΟΙ COLOR NET
ΕΚΤΥΠΩΣΗ ΠΕΤΡΟΣ Θ. ΜΠΑΛΙΔΗΣ
ΒΙΒΛΙΟΔΕΣΙΑ Β. ΚΥΠΡΑΙΟΣ – Ι. ΤΣΙΑΚΑ
ΧΑΡΤΙ IKONO SILK 150gr (M-REAL ZANDERS GMBH)
ISBN 960-7735-34-X


## ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ



# ΠΡΟΛΟΓΟΙ

Τό κέντρο τῆς ἱστορίας καί τοῦ πολιτισμοῦ τοῦ Ἁγίου Ὄρους ἀποτελοῦσε καί ἀποτελεῖ ὁ ἅγιος, ὁ θεούμενος, αὐτός πού λατρεύει «ἐν πνεύματι καί ἀληθείᾳ» τόν ζῶντα Θεό. Ὁ ἅγιος ζεῖ μέσα σέ ἕνα περιβάλλον, σέ μία κοινωνία, ἔχει καθημερινή ζωή, ἡ ὁποία πρέπει νά ἐμπνέεται ἀπό τήν ἐν Χριστῷ κοινωνία.

Ψυχές ἐκλεπτυσμένες ἀπό τήν ἐπικοινωνία τους μέ τόν Θεό ἐκφράζουν καί μεταφέρουν τά βιώματά τους, δημιουργοῦν, καλλιτεχνοῦν. Ἔτσι οἱ Καλές Τέχνες μέσα στήν Ὀρθοδοξία λειτουργοῦν ὡς θεραπαινίδες· καί μέ αὐτό τό πρίσμα ἡ Ὀρθοδοξία παράγει πολιτισμό. Μαρτυρίες αὐτοῦ τοῦ πολιτισμοῦ βρίσκονται σέ κάθε μορφή τέχνης, ζωγραφική, ξυλογλυπτική, μικροτεχνία, μουσική, ἀρχιτεκτονική, οἱ ὁποῖες συνδέονται λειτουργικά, εὐχαριστιακά καί μέ ἀδιάρρηκτα θεανθρώπινα μέσα.

Ἰδιαίτερα ὅμως ἡ βυζαντινή ἁγιογραφία ἀναφέρεται στήν θεία Λατρεία. Στήν Παλαιά Διαθήκη ὑπῆρχε ρητή ἐντολή τοῦ Θεοῦ πρός τούς Ἰσραηλίτες νά μήν κατασκευάσουν «ὁμοίωμα ὅσα ἐν τῷ οὐρανῷ ἄνω καί ὅσα ἐν τῇ γῇ κάτω καί ὅσα ἐν τοῖς ὕδασιν ὑποκάτω τῆς γῆς» (Ἔξοδ. 20,4) καί νά τό προσκυνοῦν. Ὅμως ἡ ἄρρητη κένωση τοῦ Θεοῦ Λόγου, ἡ ἐνανθρώπησή Του παρέχει τήν δυνατότητα στόν ἄνθρωπο νά
μπορεῖ νά ἀποτυπώνει σέ αἰσθητό κάλλος τόν «ὡραῖον κάλλει παρά τούς υἱούς τῶν ἀνθρώπων» καί σκηνές ἀπό τόν ἐπί γῆς βίο Του. Ἐπίσης ὁ καλλιτεχνικός χρωστήρας μπορεῖ νά ἀποδίδει καί τά φωτεινά κα
ἔνδοξα πρόσωπα τῆς Θεοτόκου καί τῶν ἁγίων, ὥστε νά δημιουργεῖ μία κλίμακα ἀναβάσεως γιά τά νοερο
ἄκτιστα κάλλη καί τίς ὑπερουράνιες φωτοχυσίες.

Ὁ ἄνθρωπος, παρόλο πού δημιουργήθηκε «κατ' εἰκόνα» Θεοῦ, μέ τήν εἴσοδο καί ἀποδοχή τῆς ἁμαρ
τίας ἐξέπεσε ἀπό τόν προορισμό του. Ὅμως τό κατ' εἰκόνα μολονότι ἀμαυρώθηκε, παραμένει ἀνεξάλε
πτο. Ὁ ἄνθρωπος μπορεῖ διά τῆς μετανοίας νά ἐπανεύρει τό «ἀρχαῖον ἐκεῖνο κάλλος» καί μάλιστα
τελειότερη μορφή μετά τήν σάρκωση τοῦ Θεοῦ. Ὁ ἄνθρωπος ἁγιάζεται μέ τήν ἐνεργή ἔνταξή του στήν ζ
τῆς Ἐκκλησίας, τήν προσφορά ὅλου τοῦ εἶναι του στήν τήρηση τοῦ θελήματος τοῦ Θεοῦ, μέ τήν ἐνσυνε
δητη συμμετοχή στήν μυστηριακή καί ἀσκητική ζωή. Ἡ ἁγιότητα κάθε ἀνθρώπου ὡς μετοχή στήν ἁγιότ
τα τοῦ Χριστοῦ εἶναι αὐτή πού ὁλοκληρώνει καί καταξιώνει τό ἀνθρώπινο πρόσωπο. Ὁ ἅγιος ἀνταναχ
πάνω του ὡς καθρέπτης ὅλα τά ἰδιώματα τοῦ Χριστοῦ, γίνεται ἡ αὐθεντική εἰκόνα τοῦ Θεανθρώπου Χ
στοῦ, ὁ ὁποῖος εἶναι «εἰκών τοῦ Θεοῦ τοῦ ἀοράτου» (Κολοσ. 1,15). Καί ὅπως προσκυνοῦμε τόν Χρι
ἔτσι μποροῦμε νά προσκυνοῦμε τούς ἁγίους.

Ὁ ἅγιος Ταράσιος Κωνσταντινουπόλεως τονίζει ὅτι τό νά προσκυνοῦμε καί νά ἀσπαζόμαστε
εἰκόνες τοῦ Χριστοῦ, τῆς Θεοτόκου καί τῶν ἁγίων δέν εἶναι μόνο ἀποδεκτό ἀλλά καί εὐάρεστο ἐνώ
τοῦ Θεοῦ. Ἡ δέ Ζ' Οἰκουμενική Σύνοδος χαρακτήρισε «τήν τιμήν καί προσκύνησιν τῶν ἱερῶν εἰκόνο

*Εἰκ. 1. Σελ. 4. Χριστός Παντοκράτωρ. Λεπτομέρεια τῆς εἰκ. 49.*
*Εἰκ. 2. Παναγία Ὁδηγήτρια. Λεπτομέρεια τῆς εἰκ. 72.*



Άραγε ποιό κίνητρο κινεῖ τούς δωρητές τῶν Μονῶν καί ἰδιαίτερα ὅσους ἀπό αὐτούς κατέ
θέσεις ἐξουσίας; Ἴσως ἡ ἐπίγνωση τῆς κατάστασης τοῦ χώρου ἐξουσίας ὡς τόπου πειρασμῶ
ἐνδεχομένως διάπραξης ἁμαρτημάτων. Προσφέρει ὁ ἐξουσιαστής ἐνδεχομένως γιά νά διαφ
χθεῖ μέ τήν μεσολάβηση τῶν μοναχῶν ἀπό τούς πειρασμούς ἤ γιά νά ἐξιλεωθεῖ ἀπό ἁμαρτήματα ἤδη διαπ
μένα ἤ καί μελλοντικά. Προσφέρει ὅμως καί ἀπό γενναιοδωρία ψυχῆς ἤ ὡς ἀντίδωρο γιά τό ἔργο τῶν μον

Συνήθως ἡ δωρεά συνδέεται καί μέ τήν παράκληση νά προσευχηθοῦν οἱ μοναχοί ἐξατομικευμένα γιά
ριασμό τοῦ δωρητῆ. Οἱ μοναχοί εἶναι οἱ καταλληλότεροι νά προσευχηθοῦν γιά λογαριασμό μας. Ὁ ἅγιος
νης ὁ Χρυσόστομος ἔλεγε ὅτι οἱ ἀληθινοί φιλόσοφοι εἶναι οἱ μοναχοί. Ἡ ἐναρμόνιση ἀρετῆς καί σοφίας
τήν ὁλοκλήρωση τοῦ ἀνθρώπινου προσώπου. Ἡ συνεχής ἐπιδίωξη τῆς ὁλοκλήρωσης καθιστᾶ τόν μοναχό
διαμεσολαβητή τῶν ἀνθρώπων πρός τό Θεῖο.

«Προσευχόμαστε γιά ὅλο τόν κόσμο», μοῦ ἔλεγε πρό καιροῦ Βατοπαιδινός μοναχός. Ἐνῶ γιά τήν
πική τους τελείωση οἱ μοναχοί ἔχουν ὡς ἀναφορά τους τόν Θεό, οἱ προσευχές τους ἔχουν ὡς πρόσθετη
ρά τήν κοινωνία. Ἀκόμη καί ὅταν προσεύχονται γιά συγκεκριμένα πρόσωπα ἡ προσευχή τους καλύπτ
στο κύκλο προσώπων. Ἁμαρτωλούς καί δικαίους, ἰσχυρούς καί ἀδυνάτους. Οἱ μοναχοί ἀναλαμβάνου
θέλησή τους τό βάρος τῆς σωτηρίας αὐτοῦ τοῦ κόσμου.

Τό ἴδιο κίνητρο πού καθοδηγεῖ τούς Ἁγιορεῖτες στίς προσευχές, ὁδήγησε τούς Βατοπαιδινούς ἐδῶ κ
τά χρόνια νά ξεκινήσουν τήν ἀναστήλωση τοῦ μοναστικοῦ τους συγκροτήματος, νά συγκεντρώσου
συντηρήσουν ὅ,τι ὑπάρχει ἀπό ἀφιερώματα ἤ ἄλλα πολύτιμα ἀντικείμενα ἤ εἰκόνες. τέλος νά ἐκθέσου
ἀπό αὐτά σύμφωνα μέ τίς σύγχρονες ἀρχές τῆς μουσειολογίας ἐξασφαλίζοντας σύγχρονες συνθῆκε
καί ἀποθήκευσης γιά τά ὑπόλοιπα. Καί εἶναι πολλοί οἱ θησαυροί. Μεγάλοι δωρητές τῆς Μονῆς ὑπῆρ
κράτορες καί κρείσσονες εὐγενεῖς ἀλλά καί ἥσσονες ἡγεμόνες τῆς Βλαχίας καί τῆς Μολδαβίας. Τά
ἀντανακλοῦσαν ὄχι μόνο εὐσέβεια ἀλλά καί τήν αἴγλη, ἐν πολλοῖς τήν χλιδή, τοῦ κοσμικοῦ Βυζαντίου
ὅμως νά ἀπαρνεῖται τά ὑλικά ἀγαθά καί νά τά ἐναποθέτει στά χέρια τῆς Ἐκκλησίας ἤ σέ στιγμές κρ
διαχείριση τοῦ Κράτους.

Εὐθύνη ἀπέναντι στήν Ἱστορία; Ναί ἀλλά καί ὑπόδειγμα κοινωνικῆς εὐθύνης ἀπό μέρους τῶν οὔτ
ἀκτημόνων μοναχῶν τοῦ Βατοπαιδίου. Οἱ θησαυροί ἀνήκουν στό Ἔθνος, στούς πιστούς. Μαζί μέ τ
κόσμου οἱ μοναχοί σηκώνουν στούς ὤμους τους τήν εὐθύνη γιά ὅσα τούς ἐμπιστεύθηκαν πρός φύλα

Μέρος τῶν ἀνεκτίμητων θησαυρῶν τῆς Μονῆς Βατοπαιδίου ἀποτελοῦν οἱ φορητές εἰκόνες.
εἰκόνες ἀπό τίς ὁποῖες κατακλυζόμαστε καθημερινά καί ὑποκύπτουμε στήν δύναμή τους. Ἡ βυζα
δέν ἀποτελεῖ ἁπλῶς θησαυρό οὔτε μόνο ἀντικείμενο προορισμένο γιά ὀπτική ἀπόλαυση. Ἔχει μ
πνευματική δύναμη πού ἐμπνέει τόν δημιουργό της καί ἐκφράζει τήν βούληση γιά τήν ὑπέρβαση τ
καί τήν προσέγγιση τῆς ἐπέκεινα ζωῆς.

Ὑπέρβαση τῶν φθαρτῶν καί ἀναζήτηση τοῦ ἰδεώδους τοῦ ὡραίου καί τῆς ἀρετῆς ἐπεδίωκαν κ
δημιουργοί τῶν ἑλληνικῶν ἀγαλμάτων. Οἱ παράλληλες πνευματικές ἀναζητήσεις τῶν δυό αὐτῶ
κόσμων τοῦ ἀρχαίου Ἑλληνικοῦ καί τοῦ Βυζαντινοῦ ὁδήγησαν σέ αὐτό πού ὀνομάστηκε Ἑλληνο
καθόρισε τήν ἱστορία τῶν Νεωτέρων Ἑλλήνων.

Ἐρχόμαστε ταπεινοί ἀρωγοί στήν ἀνά χεῖρας ἔκδοση μέ τήν πεποίθηση ὅτι προσφέρουμε ἐλά
ρο στό ἔργο τῆς Ἱερᾶς Μεγίστης Μονῆς Βατοπαιδίου καί ἀσκοῦμε μία ἀκόμη κοινωφελή δράση
σπουδαστῶν μας καί τοῦ κοινοῦ.

Λεωνίδας – Φοῖβος Κόσκος
Διευθύνων Σύμβουλος
Ἑλληνοαμερικανικῆς Ἕνωσης

*Εἰκ. 3. Ἐπιστύλιο τέμπλου. Ἡ ἐπίσκεψη τῆς Παναγίας στήν Ἐλισάβετ. Λεπτομέρεια τῆς εἰκ*
*Εἰκ. 4. (Ἑπόμενο δισέλιδο). Ἱερά Μεγίστη Μονή Βατοπαιδίου. Ἀεροφωτογραφία.*













## ΕΙΣΑΓΩΓΙΚΑ

Ἡ φορητή εἰκόνα μετά τήν εἰκονομαχία, μέ τήν διατύπωση τοῦ περί τῶν εἰκόνων δόγματος κατά τήν Ζ΄ Οἰκουμενική Σύνοδο (787), τόν θρίαμβο τῆς Ὀρθοδοξίας ἐπί τῶν εἰκονομάχων καί τήν καθιέρωση τῆς ἑορτῆς τῆς ἀναστηλώσεως τῶν ἱερῶν εἰκόνων (843) ἀποκτᾶ δεσπόζουσα θέση στήν λειτουργική ζωή τῆς Ἐκκλησίας. Ἡ Ζ΄ Οἰκουμενική Σύνοδος καθόρισε ὅτι "ποιοῦμεν εἰκόνας, ἅς οὐ θεοποιοῦμεν· εἰκόνας μόνον καί οὐδέν ἕτερον αὐτάς γιγνώσκοντες, καθ' ὅ τοῦ πρωτοτύπου τό ὄνομα μόνον ἐχούσας καί οὐχί τήν οὐσίαν". Ἡ αὐτή Σύνοδος χαρακτήρισε "τήν τιμήν καί τήν προσκύνησιν" τῶν ἱερῶν εἰκόνων, ἡ ὁποία «ἐπί τό πρωτότυπον διαβαίνει» (Μέγας Βασίλειος) ὡς "ἔγκριτον θεάρεστον θεσμοθεσίαν καί παράδοσιν τῆς Ἐκκλησίας, εὐσεβές αἴτημα καί ἀνάγκην τοῦ πληρώματός της". Ἔκτοτε ἡ τιμή καί ἡ προσκύνηση τῶν ἱερῶν εἰκόνων ἀποβαίνει οὐσιῶδες χαρακτηριστικό τῆς Ὀρθόδοξης Ἐκκλησίας, καθ' ὅσον, ὅπως σημειώνει ὁ πατριάρχης Κωνσταντινουπόλεως Ταράσιος (789-806) "Ἀποδεκτόν καί εὐάρεστον εἶναι ἐνώπιον τοῦ Θεοῦ εἰκονικάς ἀνατυπώσεις τῆς τε οἰκονομίας τοῦ Κυρίου ἡμῶν Ἰησοῦ Χριστοῦ καί τῆς ἀχράντου Θεοτόκου καί ἀειπαρθένου Μαρίας, τῶν τε τιμίων ἀγγέλων καί πάντων τῶν Ἁγίων, προσκυνεῖν καί ἀσπάζεσθαι...".

Στήν Ἱερά Μεγίστη Μονή Βατοπαιδίου φυλάσσεται ὡς ἱερά παρακαταθήκη, ἕνας σημαντικός ἀριθμός φορητῶν εἰκόνων, πού ὑπερβαίνει τόν ἀριθμό τῶν τριῶν χιλιάδων. Οἱ εἰκόνες αὐτές, πού χρονικά ἐκτείνονται ἀπό τόν 12ο αἰώνα ἕως τίς ἀρχές τοῦ 20οῦ, συγκροτοῦν μία ἀπό τίς πιό σημαντικές ἑνότητες ἱερῶν κειμηλίων αὐτοῦ τοῦ εἴδους, πού σώζονται στόν κόσμο.

Οἱ παλαιότερες σωζόμενες εἰκόνες τῆς Μονῆς Βατοπαιδίου μέ βάση τά πορίσματα τῆς ἐπιστημονικῆς ἔρευνας χρονολογοῦνται στόν 12ο αἰώνα. Μέ βάση ὡστόσο τήν παράδοση τῆς πολιτείας τῶν μοναχῶν, τῆς ὁποίας ἡ ἀδιάκοπη παρουσία στό Ἅγιον Ὄρος ὑπερβαίνει τά χίλια χρόνια, ὁρισμένες εἰκόνες, πού εἶναι θαυματουργές καί στίς ὁποῖες ἀποδίδεται ἰδιαίτερη τιμή, θεωροῦνται ἀκόμη παλαιότερες. Ἀπό τίς εἰκόνες αὐτές ἀναφέρουμε ἐνδεικτικά τήν Παναγία Βηματάρισσα τῆς Μονῆς (εἰκ. 212).

Οἱ εἰκόνες τῆς Μονῆς ἀπό θεματολογική ἄποψη ἀντιπροσωπεύουν ποικίλα εἰκονογραφικά θέματα καί ποικιλία εἰκονιστικῶν τύπων ἁγίων, ἐμπνευσμένων ἀπό τήν Παλαιά καί Καινή Διαθήκη, τά ἀπόκρυφα Εὐαγγέλια, τούς βίους τῶν ἁγίων, τήν ὑμνολογία κ.ἄ. Οἱ εἰκόνες αὐτές, πού ἀνταποκρίνονται στό ἑορτολόγιο καί ἁγιολόγιο τῆς ἐκκλησίας καί στίς ἀνάγκες γιά προσκύνηση καί λειτουργική χρήση ἤ κατ' ἰδίαν προσευχή τῶν μοναχῶν, δείχνουν τήν σημασία πού ἔλαβαν σταδιακά μετά τήν εἰκονομαχία στήν λειτουργική ζωή τῆς ὀρθόδοξης ἐκκλησίας.

Οἱ εἰκόνες αὐτές προσφέρουν παράλληλα ἀνεκτίμητες μαρτυρίες, ἄμεσα ἤ ἔμμεσα, γιά τήν ἱστορία τῆς Μονῆς καί τοῦ ἁγιορειτικοῦ μοναχισμοῦ γενικότερα, ἐνῶ ἐπιτρέπουν ἐπίσης τήν συναγωγή πολυτίμων στοιχείων γιά τήν πορεία τῆς βυζαντινῆς καί μεταβυζαντινῆς ζωγραφικῆς, τήν καλλιτεχνική δραστηριότητα στό Ἅγιον Ὄρος καί τίς σχέσεις τῆς Μονῆς μέ περιοχές τῆς Ἑλλάδος καί τῶν ὀρθόδοξων χωρῶν τῶν Βαλκανίων καί τῆς ἀνατολικῆς Εὐρώπης, ὅπου εἶχε μετόχια ἡ Μονή.

Ἀκόμα, ἡ ὑψηλή καλλιτεχνική ποιότητα πολλῶν εἰκόνων τῆς Μονῆς μᾶς δίνει τήν δυνατότητα νά διαπιστώσουμε τίς ἄμεσες σχέσεις –πολιτιστικές καί οἰκονομικές– πού ἀνέπτυξε μέ τά μεγάλα κέντρα τῆς βυζαντινῆς αὐτοκρατορίας, τήν Κωνσταντινούπολη καί τήν Θεσσαλονίκη, καί νά ἐκτιμήσουμε τόν ἡγετικό, πνευματικό ρόλο πού ἄσκησε ἀπό τῆς ἱδρύσεώς της στόν χῶρο τῆς Ὀρθοδοξίας καί τοῦ Ἔθνους.

*Εἰκ. 8. Ἡ Ἀποκαθήλωση. Λεπτομέρεια τῆς εἰκ. 105.*

Ἀπό ἀπόψεως λειτουργικῆς χρήσεως, τό μεγαλύτερο μέρος τῶν εἰκόνων κατατάσσεται σέ δύο μεγά-
λες κατηγορίες: τίς εἰκόνες προσκυνήσεως καί τίς εἰκόνες τοῦ τέμπλου. Οἱ εἰκόνες τοῦ τέμπλου εἶναι
μόνιμες στό τέμπλο, τό φράγμα δηλαδή πού χωρίζει τό Ἱερό Βῆμα ἀπό τόν κυρίως ναό, ἐνῶ οἱ εἰκόνες
τῶν προσκυνηταρίων –ἐάν ἐξαιρέσουμε αὐτές πού εἶναι μόνιμες σέ προσκυνητάρια– ἐναλλάσσονται
καθημερινά στά προσκυνητάρια, σύμφωνα μέ τό ἁγιολόγιο καί ἑορτολόγιο τῆς Ὀρθόδοξης Ἐκκλησίας.

Οἱ εἰκόνες τοῦ τέμπλου ἀνάλογα μέ τήν θέση τους σ' αὐτό διακρίνονται: σέ βημόθυρα, σέ δεσποτικές
εἰκόνες, σέ εἰκόνες ἐπιστυλίου καί σέ σταυρούς πού ἐπιστέφουν τό τέμπλο. Στά βημόθυρα, πού φράσ-
σουν τήν κεντρική θύρα τοῦ τέμπλου, εἰκονίζεται κατά κανόνα ὁ Εὐαγγελισμός τῆς Παναγίας. Ἀπό τίς
παλαιότερες εἰκόνες τοῦ εἴδους στό Ἅγιον Ὄρος εἶναι τό φύλλο βημοθύρου τῆς Μονῆς μέ τήν Παναγία
τοῦ Εὐαγγελισμοῦ. Οἱ δεσποτικές εἰκόνες, πού εἶναι συνήθως μεγάλων διαστάσεων, εἶναι εἰκόνες προ-
σκυνήσεως μέ σταθερό θεματολόγιο, καθώς ἀπεικονίζουν σέ προτομή τόν Χριστό, τήν Παναγία, τόν
Ἰωάννη τόν Πρόδρομο καί τόν τιμώμενο ἅγιο στόν ναό. Ἀπό τίς σημαντικές εἰκόνες τοῦ εἴδους εἶναι οἱ
εἰκόνες τοῦ Χριστοῦ Παντοκράτορος καί τῆς Παναγίας Ὁδηγήτριας τῆς Μονῆς (εἰκ. 59, 60), ἔργα τοῦ
τελευταίου τετάρτου τοῦ 13ου αἰώνα ἀντίστοιχα.

Οἱ εἰκόνες τοῦ ἐπιστυλίου, ἀπό ἀπόψεως θεματολογίου, εἶναι εἰκόνες «Δωδεκαόρτου», πού ἀναφέ-
ρονται στήν ζωή τοῦ Χριστοῦ, καί Μεγάλης Δεήσεως ἤ συνδυασμός τῶν δύο, καί διατάσσονται σέ μία ἤ
δύο ἐπάλληλες σειρές στό τέμπλο. Ἀπό τά παλαιότερα σωζόμενα ἐπιστύλια στό Ἅγιον Ὄρος εἶναι τό
ἐπιστύλιο τῆς Μονῆς Βατοπαιδίου (εἰκ. 16–40), ἔργο τοῦ δευτέρου μισοῦ τοῦ 12ου αἰώνα, στό ὁποῖο
συνδυάζεται ἡ συνεπτυγμένη μορφή τῆς Μεγάλης Δεήσεως μέ τό Δωδεκάορτο καί μέ σκηνές ἀπό τήν ζωή
τῆς Παναγίας.

Ἡ Μεγάλη Δέηση τοῦ τέμπλου ἀπαρτίζεται ἀπό τό Τρίμορφο (Παναγία, Χριστός, Ἰωάννης Πρόδρο-
μος) στό κέντρο τοῦ ἐπιστυλίου, ἑκατέρωθεν τοῦ ὁποίου διατάσσονται οἱ ἀρχάγγελοι Μιχαήλ καί
Γαβριήλ καί οἱ δώδεκα ἀπόστολοι. Στήν συνεπτυγμένη της μορφή ἀντί τῶν δώδεκα ἀποστόλων εἰκονί-
ζονται οἱ κορυφαῖοι ἀπόστολοι, Πέτρος καί Παῦλος, καί οἱ τέσσερις Εὐαγγελιστές. Ἀπό τά πιό χαρα-
κτηριστικά σύνολα τοῦ εἴδους εἶναι ἡ Μεγάλη Δέηση τῆς Μονῆς Βατοπαιδίου (εἰκ. 93–104), κορυφαῖο
ἔργο τοῦ τρίτου τετάρτου τοῦ 14ου αἰώνα (1350–1360).

Εἰδική κατηγορία φορητῶν εἰκόνων εἶναι οἱ ἀμφιπρόσωπες ἤ ἀμφίγραφες εἰκόνες πού εἶναι ζωγρα-
φισμένες καί στίς δύο ὄψεις, καί οἱ ὁποῖες, κατά κανόνα, εἶναι εἰκόνες λιτανείας. Στίς εἰκόνες αὐτές
εἰκονίζονται, συνήθως, στήν κύρια ὄψη ἡ Παναγία μέ τόν Χριστό, ἐνῶ στήν δευτερεύουσα ἕνα θέμα πού
ἔχει σχέση μέ τό Θεῖο Πάθος, ὅπως ἡ Σταύρωση, ἡ Ἀποκαθήλωση καί ἡ Ἄκρα Ταπείνωση.

Ἰδιαίτερο ἐπίσης ἐνδιαφέρον παρουσιάζουν οἱ εἰκόνες μέ τήν μορφή διπτύχου, τριπτύχου καί πολυ-
πτύχου, οἱ ὁποῖες, ἀνάλογα μέ τό εἰκονογραφικό πρόγραμμά τους, προορίζονται γιά ἰδιωτική λατρεία ἤ
σπανιότερα, γιά λειτουργική χρήση. Στήν κατηγορία αὐτή ὑπάγονται τά λεγόμενα «Νινία τῆς Θεοδώ-
ρας», δύο εἰκόνες τοῦ Χριστοῦ Παντοκράτορος καί τῆς Παναγίας Γλυκοφιλούσας, (εἰκ. 145, 146, 313,
314), τοῦ 14ου–15ου αἰῶνος, πού ἀπέκτησαν τήν μορφή διπτύχου τόν 19ο αἰώνα (1818).

Ἀπό ἀπόψεως ὑλικοῦ, εἰδική κατηγορία πολυτελῶν φορητῶν εἰκόνων εἶναι οἱ ψηφιδωτές εἰκόνες καί
οἱ εἰκόνες πού φέρουν ἐπίχρυση ἤ ἀσημένια ἐπένδυση μέ πολύτιμους λίθους, μέ τήν ὁποία καλύπτεται τό
βάθος τῆς εἰκόνας καί, κατά κανόνα, ἡ εἰκονιζόμενη μορφή, πλήν τοῦ προσώπου καί τῶν γυμνῶν μερῶν
τοῦ σώματος. Οἱ εἰκόνες πού φέρουν ἐπένδυση τιμῶνται ἰδιαίτερα, καί γι' αὐτόν τόν λόγο εἶναι, συνήθως,
δεσποτικές εἰκόνες τέμπλου ἤ εἰκόνες προσκυνηταρίων. Ἡ παλαιότερη σωζόμενη εἰκόνα τοῦ εἴδους
αὐτοῦ στήν Μονή, πού διαθέτει ἕνα ἀπό τά πιό σημαντικά σύνολα στόν κόσμο, εἶναι ἡ Παναγία Βημα-
τάρισσα.



Οἱ ψηφιδωτές εἰκόνες, ἔργα ἰδιαίτερα πολυτελή καί δαπανηρά, κατασκευάζονται ἀπό πολύχρωμες,
μικρότατες, κατά κανόνα, ψηφίδες ἀπό φυσική πέτρα ἤ ὑαλόμαζα, πάνω σέ ξύλινη ὑπόβαση μέ συνδετι-
κό ὑλικό τήν κηρομαστίχη. Οἱ εἰκόνες αὐτές, πού εἶναι ἔργα ἐξαιρετικῆς δεξιοτεχνίας ἐργαστηρίων, κατά
κανόνα, τῆς Κωνσταντινουπόλεως, ἀποτελοῦν δωρεά κοσμικῶν ἤ ἐκκλησιαστικῶν ἀξιωματούχων πρός τίς
Μονές τοῦ Ἁγίου Ὄρους. Ἀπό τό εἶδος αὐτό σώζονται στήν Μονή Βατοπαιδίου δύο εἰκόνες, τῆς Σταυ-
ρώσεως (εἰκ. 15, 264) καί τῆς ἁγίας Ἄννης (εἰκ. 11, 254).

Οἱ παλαιότερες εἰκόνες πού σώζονται στήν Μονή –ἐάν ἐξαιρέσουμε τίς λατρευτικές τίς ὁποῖες ἡ
παράδοση ἀνάγει σέ παλιότερους χρόνους– τοποθετοῦνται στήν περίοδο τῶν Κομνηνῶν καί μάλιστα στό
δεύτερο μισό τοῦ 12ου αἰώνα. Ἀπό τήν περίοδο αὐτή οἱ εἰκόνες πού σώζονται εἶναι ἐλάχιστες σέ ἀριθ-
μό· ἀντιπροσωπεύονται, ὡστόσο, ἀπό ἕνα ἰδιαίτερα ἐνδιαφέρον ἐπιστύλιο τέμπλου τοῦ καθολικοῦ μέ
δεκατρία σωζόμενα θέματα, στά ὁποῖα συνδυάζεται ἡ Μεγάλη Δέηση μέ σκηνές ἀπό τήν ζωή τῆς Πανα-
γίας καί τοῦ Χριστοῦ (εἰκ. 16–40).

Ἐντύπωση προξενεῖ ἡ ἔλλειψη εἰκόνων ἀπό τό πρῶτο μισό τοῦ 13ου αἰώνα. Ἀντίθετα ἀπό τήν περίο-
δο τῶν Παλαιολόγων (1261–1453) οἱ εἰκόνες πού σώζονται εἶναι περισσότερες καί μάλιστα ἐξαιρετικῆς
καλλιτεχνικῆς ποιότητος. Ὁρισμένες μάλιστα ἀπ' αὐτές μποροῦν νά χαρακτηριστοῦν κορυφαῖα ἔργα τῆς
ἀναγέννησης τῶν Παλαιολόγων καί νά συνδεθοῦν μέ τήν παραγωγή ἐργαστηρίων τῆς Κωνσταντινούπο-
λης καί τῆς Θεσσαλονίκης. Εἰδικότερα, ὁ μεγαλύτερος ἀριθμός τῶν εἰκόνων τῆς περιόδου αὐτῆς ἀντι-
προσωπεύει τήν πνευματική καί καλλιτεχνική ἀναγέννηση τῶν Παλαιολόγων, πού χρονικά συμπίπτει μέ
τήν βασιλεία τοῦ φιλομόναχου αὐτοκράτορα Ἀνδρονίκου Β΄ Παλαιολόγου (1282–1328), ὁ ὁποῖος ἐνίσχυ-
σε πολλαπλῶς τήν Μονή καί ἐπί τῆς βασιλείας του διακοσμήθηκε μέ τοιχογραφίες τό Καθολικό (1312).

Ἀπό τήν πρώτη περίοδο τῶν Παλαιολόγων (1261–1328) παρουσιάζονται εἴκοσι τρεῖς φορητές εἰκόνες,
μεταξύ τῶν ὁποίων δύο εἶναι ψηφιδωτές. Οἱ εἰκόνες τῆς περιόδου αὐτῆς παρουσιάζουν περιορισμένο
θεματολόγιο, καθώς εἶναι στήν πλειονότητά τους εἰκόνες τέμπλου ἤ ἰδιωτικῆς λατρείας, στίς ὁποῖες
ἀπεικονίζεται κυρίως ὁ Χριστός, ἡ Παναγία ἤ μεμονωμένοι ἅγιοι.

Ἀπό τήν δεύτερη περίοδο τῶν Παλαιολόγων (1328–1453) οἱ εἰκόνες πού δημοσιεύονται ἐμφανίζουν
θεματική ποικιλία, καθώς ἀπό ἀπόψεως χρήσεως εἶναι δεσποτικές εἰκόνες τέμπλου, εἰκόνες Μεγάλης
Δεήσεως τέμπλου, καί εἰκόνες προσκυνήσεως ἤ ἰδιωτικῆς λατρείας. Ἀπό καλλιτεχνική ἄποψη ὁρισμένες
εἰκόνες τῆς περιόδου αὐτῆς, ἀντιπροσωπεύουν σέ ὑψηλή ποιότητα τήν καλλιτεχνική παραγωγή τῆς
ἐποχῆς καί δείχνουν τήν ἐπαφή τῆς Μονῆς μέ τά μεγάλα κέντρα τῆς αὐτοκρατορίας τήν Κωνσταντινού-
πολη καί τήν Θεσσαλονίκη. Ἄλλες εἶναι ἔργα ἐπαρχιακῶν ἐργαστηρίων, ὅπως τῆς Βέροιας καί τῆς
Καστοριᾶς, τά ὁποῖα κατά τό δεύτερο μισό τοῦ 14ου αἰώνα γνωρίζουν ἰδιαίτερη ἄνθιση. Ἀπό τήν περίο-
δο αὐτή, πού χρονικά συμπίπτει μέ τό πνευματικό κίνημα τοῦ Ἡσυχασμοῦ, ἀλλά καί μέ τήν προϊούσα
συρρίκνωση τῆς αὐτοκρατορίας, ἐντυπωσιάζουν γιά τήν καλλιτεχνική καί ἐκφραστική ποιότητα οἱ εἰκόνες
τῆς Μεγάλης Δεήσεως (εἰκ. 93–104) καί τῆς Ἀποκαθηλώσεως (εἰκ. 105–112). Εἰδικότερα, ἡ εἰκόνα τῆς
Ἀποκαθηλώσεως ἀποτελεῖ κορυφαῖο ἔργο τῆς πνευματικῆς καί καλλιτεχνικῆς ἀναγεννήσεως τῆς ἐποχῆς
πού συνδέεται μέ τό κίνημα τοῦ Ἡσυχασμοῦ.

Κατά τό πρῶτο μισό τοῦ 15ου αἰώνα καί τήν πρώϊμη περίοδο τῆς μεταβυζαντινῆς τέχνης στό Ἅγιον
Ὄρος, περίοδο κατά τήν ὁποία ἡ καλλιτεχνική παραγωγή ἐμφανίζει ὕφεση, παρουσιάζονται εἴκοσι μία
φορητές εἰκόνες. Τήν περίοδο αὐτή ἡ καλλιτεχνική παραγωγή μετατοπίζεται ἀπό τά μεγάλα καλλιτεχνι-
κά κέντρα, τήν Κωνσταντινούπολη καί τήν Θεσσαλονίκη, στήν περιφέρεια, ὅπως στήν Καστοριά, στήν
Βέροια, ἀλλά καί στό Ἅγιον Ὄρος μέ ἐμφανή πτώση τῆς καλλιτεχνικῆς ποιότητος. Τήν ἴδια περίοδο
συνεχίζονται οἱ ἀπηχήσεις εἰκονογραφικῶν τύπων καί καλλιτεχνικῶν τρόπων τῆς ὑστεροπαλαιολόγειας
περιόδου, ἐνῶ παράλληλα ἡ κρητική σχολή ἐμφανίζεται διαμορφωμένη. Ἀπό τίς εἰκόνες τῆς περιόδου






αὐτῆς ἄλλες εἶναι ἔργα παραγωγῆς βορειοελλαδικῶν ἤ ἁγιορείτικων ἐργαστηρίων τοῦ 15ου αἰώνα, ἐνῶ ἄλλες εἶναι πρώϊμα ἔργα τῆς Κρητικῆς σχολῆς, ὑψηλῆς μάλιστα καλλιτεχνικῆς ποιότητος, πού ἔχουν εἰσαχθεῖ στήν Μονή ἀπό βενετοκρατούμενες περιοχές τῆς Ἑλλάδος.

Ἡ φορητή εἰκόνα ὡς καλλιτεχνικό εἶδος, δέν κινεῖται αὐτόνομα στόν χῶρο τῆς βυζαντινῆς τέχνης, ἀλλά ἐπηρεάζεται ἀπό τό θεματολόγιο, τήν τεχνική καί τεχνοτροπία τῆς μνημειακῆς ζωγραφικῆς καί τῶν εἰκονογραφημένων χειρογράφων, ἐνῶ ἀπό τήν περίοδο τῶν Παλαιολόγων παρατηρεῖται καί τό ἀντίστροφο. Ἀπό τήν ἄποψη αὐτή δέν εἶναι τυχαῖο ὅτι στό Ἅγιον Ὄρος ἀνώνυμοι καί ἐπώνυμοι καλλιτέχνες, ὅπως ὁ Μανουήλ Πανσέληνος, ὁ Γεώργιος Καλλιέργης, ὁ Θεοφάνης ὁ Κρής, ὁ Ζώρζης, ὁ Φράγκος Κατελάνος, ὁ Ἀντώνιος, ὁ Διονύσιος ὁ ἐκ Φουρνᾶ κ.ἄ., δραστηριοποιοῦνται μέ τήν ἴδια ἄνεση στήν τοιχογραφία καί στήν φορητή εἰκόνα.

Στίς βυζαντινές εἰκόνες πού παρουσιάζουμε δέν σώζονται ὀνόματα καλλιτεχνῶν ἤ ἄλλα στοιχεῖα, σχετικά μέ τόν τόπο παραγωγῆς ἤ προέλευσης τῶν εἰκόνων. Ὡστόσο, μέ βάση τά πορίσματα τῆς ἔρευνας, ὁρισμένες εἰκόνες ἔχουμε τήν γνώμη ὅτι συνδέονται μέ τήν καλλιτεχνική δραστηριότητα ζωγράφων ἐργαστηρίων τῆς Θεσσαλονίκης, ὅπως τοῦ Μανουήλ Πανσελήνου (εἰκ. 63, 66, 67) καί τοῦ Γεωργίου Καλλιέργη, ἐνῶ ἄλλες φαίνεται ὅτι προέρχονται ἀπό ἐργαστήρια τῆς Κωνσταντινουπόλεως ἤ τῆς Θεσσαλονίκης, τῆς Βέροιας ἤ τῆς Καστοριᾶς, ὅπως καί τοπικῶν ἐργαστηρίων κατά τόν 15ο αἰώνα.

Οἱ βυζαντινές εἰκόνες τῆς Μονῆς, ὅπως εἶναι ὁ κανόνας, δέ συνοδεύονται μέ ἀφιερωματικές ἐπιγραφές. Ὡστόσο, σέ δύο εἰκόνες, τῆς Παναγίας Γλυκοφιλούσας ἀπό τό δίπτυχο γνωστό ὡς "Νινία τῆς Θεοδώρας" (εἰκ. 145, 146, 312) καί τῶν ἀποστόλων Πέτρου καί Παύλου (εἰκ. 162, 297) σώζονται ἐπιγραφές, ἀπό τίς ὁποῖες προκύπτει ὅτι οἱ εἰκόνες αὐτές συνδέονται μέ πρόσωπα τῆς βυζαντινῆς αὐλῆς. Ἡ πρώτη εἰκόνα συνδέεται μέ τήν Ἄννα Φιλανθρωπινή, σύζυγο τοῦ Μανουήλ Γ΄, αὐτοκράτορα τῆς Τραπεζοῦντος (1390–1412), ἐνῶ ἡ δεύτερη μέ τόν δεσπότη Ἀνδρόνικο Παλαιολόγο, γιό τοῦ αὐτοκράτορα Μανουήλ Β΄ Παλαιολόγου (1391–1425). Ἀκόμα ἡ ψηφιδωτή εἰκόνα τῆς ἁγίας Ἄννης (εἰκ. 11, 254), ἔργο τοῦ 13ου–14ου αἰώνα μέ βάση νεώτερα ἐπιγραφικά στοιχεῖα πού τήν συνοδεύουν, συνδέεται μέ τήν τσαρίνα Ἄννα, γυναίκα τοῦ Ἰβάν τοῦ Τρομεροῦ (1530/32–1560).

Οἱ εἰκόνες πού δημοσιεύονται στόν τόμο αὐτό, ἱερά σεβάσματα τῆς Ὀρθοδοξίας καί τοῦ ἁγιορειτικοῦ μοναχισμοῦ, συνιστοῦν ἕνα ἐξέχον δεῖγμα τοῦ κειμηλιακοῦ πλούτου τῆς Μονῆς καί παράλληλα ἀποτελοῦν ἀντιπροσωπευτικά ἔργα τῆς ὑψηλῆς πνευματικότητας καί τῆς καλλιτεχνικῆς ἄνθισης τοῦ βυζαντινοῦ ἑλληνισμοῦ κατά τήν περίοδο τῶν Κομνηνῶν, τῶν Παλαιολόγων καί τοῦ δεύτερου μισοῦ τοῦ 15ου αἰώνα.

Στό κείμενο πού ἀκολουθεῖ ἐπιχειρεῖται μέσα ἀπό ἕνα περιορισμένο ἀριθμό εἰκόνων, πού παρουσιάζονται μέ χρονολογική σειρά, στά πλαίσια ἱστορικῶν ἑνοτήτων καί καλλιτεχνικῶν ρευμάτων, νά δοθεῖ ἀντιπροσωπευτική, κατά τό δυνατόν, εἰκόνα τοῦ κειμηλιακοῦ πλούτου στήν κατηγορία τῶν εἰκόνων πού φυλάσσεται στήν Μονή. Θά πρέπει νά σημειωθεῖ ὅτι ἡ χρονολόγηση τῶν εἰκόνων, ἀπό ἔλλειψη χρονολογικῶν ἤ ἐπιγραφικῶν στοιχείων, βασίζεται κατά κανόνα σέ εἰκονογραφικά καί κυρίως καλλιτεχνικά κριτήρια.

Ἡ ἐπιλογή, ἐπίσης, τῶν εἰκόνων πού δημοσιεύονται βασίστηκε κυρίως στίς εἰκόνες πού συντηρήθηκαν[1], μέ κριτήρια τήν καλή διατήρηση, τό εἰκονογραφικό ἐνδιαφέρον, τήν καλλιτεχνική ποιότητα καί τήν θέση τους στά καλλιτεχνικά ρεύματα πού ἀναπτύχθηκαν τήν περίοδο ἀπό τόν 12ο ἕως τό τέλος τοῦ 15ου αἰώνα.

*Εἰκ. 9. Παναγία Ὁδηγήτρια. Λεπτομέρεια τῆς εἰκ. 51.*
*Εἰκ. 10. (Ἑπόμενο δισέλιδο). Ἐπιστύλιο τέμπλου. Εὐαγγελισμός. Λεπτομέρεια τῆς εἰκ. 21.*





# ΦΟΡΗΤΕΣ ΕΙΚΟΝΕΣ

## ΨΗΦΙΔΩΤΕΣ ΕΙΚΟΝΕΣ

### 1. Ἡ Ἁγία Ἄννα μέ τήν Παναγία (25x20 ἑκ.)

Στό σκευοφυλάκιο τῆς Μονῆς φυλάσσονται δύο ψηφιδωτές εἰκόνες, μικρῶν διαστάσεων, τῆς ἁγίας Ἄννης μέ τήν Παναγία καί τῆς Σταυρώσεως τοῦ Χριστοῦ, οἱ ὁποῖες ἀποτελοῦν ἐξαίρετα δείγματα τεχνικῆς ἐπιδεξιότητος τῶν τεχνιτῶν τῆς ἐποχῆς τῶν Παλαιολόγων στήν κατασκευή πολυτελῶν ἔργων, μικρογραφικοῦ χαρακτήρα[1]. Οἱ εἰκόνες αὐτές εἶναι κατασκευασμένες ἀπό μικροσκοπικές, πολύχρωμες ψηφίδες ἀπό πέτρα, ὑαλόμαζα ἤ ἀσήμι, πού ἔχουν στερεωθεῖ σέ ὑπόστρωμα κηρομαστίχης, πάνω σέ ξύλινη ὑπόβαση[2]. Αὐτά τά πολυτελή καί πολύτιμα ἱερά κειμήλια πρέπει νά προσεφέρθησαν στήν Μονή ἀπό μέλη τῆς βυζαντινῆς αὐλῆς, σύμφωνα ἄλλωστε καί μέ τήν παράδοση, πού ἀναφέρεται, σέ δωρεά τοῦ αὐτοκράτορα Ἰωάννου Καντακουζηνοῦ (1347–1354)[3].

Στήν ψηφιδωτή εἰκόνα τῆς ἁγίας Ἄννης[4] (εἰκ. 11, 254) ἡ ἁγία εἰκονίζεται ὁλόσωμη πάνω σέ ὑποπόδιο, μέ ἐλαφρά στροφή τοῦ σώματος πρός τά ἀριστερά, κρατώντας μέ τό ἀριστερό της χέρι τήν Παναγία. Ἡ ἁγία Ἄννα καί ἡ Παναγία φοροῦν βαθυκύανο ἱμάτιο καί χιτώνα κόκκινο καί καφετί ἀντίστοιχα. Οἱ φωτοστέφανοι, ὅπως καί ὁ κάμπος τοῦ κάτω τμήματος τῆς εἰκόνας, συντίθενται ἀπό πολύχρωμες ψηφίδες (πράσινες, ἀσημί, κόκκινες), ἐνῶ μόνο ἀσημένιες ψηφίδες καλύπτουν τό βάθος τοῦ ἄνω τμήματος τῆς εἰκόνας[5]. Ἡ εἰκόνα φέρει πολύχρωμη πλαισίωση ζίκ–ζάκ. Στό βάθος τῆς εἰκόνας, ἑκατέρωθεν τῆς ἁγίας Ἄννης καί τῆς Παναγίας σώζονται οἱ ἐπιγραφές: Η ΑΓΙ(Α) ΑΝΝΑ ΜΗ(ΤΗ)Ρ Θ(ΕΟ)Υ.

Τό ἔξεργο, αὐτόξυλο πλαίσιο τῆς εἰκόνας καλύπτεται μέ ἀσημένια ἐπένδυση, στήν ὁποία ἐναλλάσσονται διάχωρα μέ εἰκονιστικά καί διακοσμητικά θέματα, καί ἡ ὁποία τοποθετεῖται στίς ἀρχές τοῦ 14ου αἰώνα[6]. Ἡ ὀπισθία ὄψη τῆς εἰκόνας εἶναι ἐπενδεδυμένη μέ ὕφασμα πάνω στό ὁποῖο εἶναι γραμμένη μ κιννάβαρη στά ρώσικα ἡ ἐπιγραφή[7] “τῆς τσαρίνας καί μεγάλης δούκισσας Ἀναστασίας”, συζύγου το Ἰβάν τοῦ Τρομεροῦ (γύρω στά 1530/32–1560). Πάνω ἀπό τήν ἐπιγραφή σέ σταυρόσχημο μονόγραμμ ἀποδίδεται τό ὄνομα τῆς Μονῆς “Β(α)τ(ο)π(ε)δ(ίου)”.

Ἡ ἀπεικόνιση τῆς ἁγίας Ἄννης μέ τήν κόρη της Παναγία στήν ἀγκαλιά εἶναι σχετικά σπάνιο εἰκονο γραφικό θέμα, ἐμπνευσμένο ἀπ' αὐτό τῆς Θεοτόκου βρεφοκρατούσης[8]. Στήν ζωγραφική τοῦ τέλους το 13ου καί τῶν ἀρχῶν τοῦ 14ου αἰώνα τό θέμα αὐτό ἀπαντᾶ μέ παραλλαγές στίς τοιχογραφίες τοῦ ναο τῆς Μεταμορφώσεως στό Πυργί Εὐβοιας (τέλη 13ου ἀρχές 14ου αἰώνα), τοῦ Ἁγίου Στεφάνου στ Καστοριά (τέλος 13ου αἰώνα) καί τοῦ Ἁγίου Νικολάου Ὀρφανοῦ Θεσσαλονίκης (γύρω στά 1315)[9].

Τό ροῦχο τῆς ἁγίας Ἄννης καί τῆς Παναγίας ἀποδίδεται σέ πλατιές ἐπίπεδες πτυχές, οἱ ἀκμές τ ὁποίων τονίζονται μέ ἀσημί ψηφίδες, τεχνική πού παρατηρεῖται σέ ψηφιδωτές εἰκόνες τοῦ τέλους τ 13ου καί τῶν ἀρχῶν τοῦ 14ου αἰώνα[10]. Γιά τήν ἀπόδοση τοῦ προσώπου (εἰκ. 12) χρησιμοποιοῦνται μικρ σκοπικές ψηφίδες, τίς ὁποῖες ὁ καλλιτέχνης διατάσσει μέ τονική διαβάθμιση, ἐπιδιώκοντας ζωγραφι ἀποτέλεσμα. Ἔτσι, χρησιμοποιεῖ περιγράμματα καφέ, σκιές λαχανί, σταρένια σάρκα πού ροδίζει πλατιά λευκά φῶτα, πού φωτίζουν τό μέτωπο, τήν περιοχή γύρω ἀπό τά μάτια καί τό πηγούνι. Ἀνά γη τεχνική, ζωγραφικοῦ χαρακτήρα, γιά τήν ἀπόδοση τοῦ προσώπου παρατηρεῖται σέ ψηφιδωτές εἰκό τοῦ τέλους τοῦ 13ου καί τῶν ἀρχῶν τοῦ 14ου αἰώνα[11] ἀλλά καί σέ μνημειακά ψηφιδωτά σύνολα τῆς δ τερης δεκαετίας τοῦ 14ου αἰώνα[12].

Μέ βάση τά παραπάνω ἔχουμε τήν γνώμη ὅτι ἡ ψηφιδωτή εἰκόνα τῆς ἁγίας Ἄννης μπορεῖ νά χρο λογηθεῖ στό τέλος τοῦ 13ου ἤ στίς ἀρχές τοῦ 14ου αἰώνα. Ἔχοντας ὅμως ὑπόψη ὅτι ἡ ἀσημένια ἐπέν ση τῆς εἰκόνας χρονολογεῖται στίς ἀρχές τοῦ 14ου αἰώνα[13] καί ὅτι ἡ ἐπένδυση καί ἡ ψηφοθέτηση

*Εἰκ. 11. Ἡ ἁγία Ἄννα μέ τήν Παναγία. Λεπτομέρεια τῆς εἰκ. 254. Τέλος 13ου–ἀρχές 14ου αἰώνα.*





εἰκόνας, ὅπως ἀποδείχθηκε ἀπό ἔρευνα ἔγιναν συγχρόνως[14], τότε ἡ χρονολόγηση τῆς εἰκόνας στίς ἀρχές τοῦ 14ου αἰώνα εἶναι πολύ πιθανή[15].

## 2. Σταύρωση (33x30 ἑκ.)

Στήν ψηφιδωτή εἰκόνα τῆς Σταυρώσεως[16] ὁ Χριστός (εἰκ. 15, 264) εἰκονίζεται νεκρός πάνω στόν σταυρό, μέ ἐκτεταμένα τά χέρια, ἔχοντας καμπυλωμένο τό κορμί, μέ στροφή ἐλαφρά πρός τά δεξιά, καί γερμένο τό κεφάλι. Ἑκατέρωθεν τοῦ σταυροῦ, συμμετρικά πρός τόν ἐσταυρωμένο, εἰκονίζεται, ἀριστερά, ἡ Παναγία μέ συγκρατημένη θλίψη, ὑψώνοντας τό κεφάλι πρός τόν Χριστό, καί δεξιά ὁ Ἰωάννης, περίλυπος, κλειστός στόν ἑαυτό του σέ χαλαρή στάση, πού θυμίζει μορφές ἀρχαίων ἐπιτυμβίων. Ἡ Παναγία φοράει καφέ χιτώνα καί μαφόριο βαθυκύανο, ἐνῶ ὁ Ἰωάννης βαθυκύανο χιτώνα καί καφεκόκκινο ἱμάτιο. Ἐπιγραφές Μ(ΗΤΗ)Ρ Θ(ΕΟ)Υ καί Ο Α(ΓΙΟΣ) ΙΩ(ΝΝΗΣ) συνοδεύουν τήν Παναγία καί τόν Ἰωάννη.

Κάτω ἀπό τήν ὁριζόντια κεραία τοῦ σταυροῦ εἰκονίζονται δύο ἄγγελοι νά πετοῦν ἀπομακρυνόμενοι. Ἡ σκηνή τῆς Σταυρώσεως ἐξελίσσεται μπροστά στό τεῖχος τῆς Ἱερουσαλήμ, πού εἰκονίζεται στό βάθος μέ τρόπο συμβατικό καί διακοσμητική ἀντίληψη. Τό βάθος στό ἄνω τμῆμα τῆς εἰκόνας διαμορφώνεται μέ ἀσημένιες ψηφίδες, πού ἔχουν καταπέσει στό μεγαλύτερο μέρος, ἐνῶ στό κάτω τμῆμα μέ πράσινες γιά ὑποδήλωση τοῦ φυσικοῦ ἐδάφους, πού εἶναι διάστικτο μέ σχηματικά, λευκά καί βαθυκύανα ἄνθη.

Τό περίγραμμα τῶν φωτοστεφάνων ἀποδίδεται μέ ἐναλλαγή λευκῶν, βαθυκύανων καί κόκκινων ψηφίδων ἐν εἴδει ζατρικίου. Ἀνάλογης μορφῆς πρέπει νά ἦταν καί τό βάθος τῶν φωτοστεφάνων, ἀλλά οἱ ψηφίδες ἔχουν ἐκπέσει στό μεγαλύτερο μέρος. Τό ἄνω μέρος τῆς εἰκόνας πλαισιώνεται μέ συνεχόμενους πολύχρωμους ρόμβους, πού ἀπομονώνουν, ἐξαίροντας τήν μορφή τοῦ ἐσταυρωμένου.

Τό λιτό εἰκονογραφικό σχῆμα τῆς Σταυρώσεως, πού περιορίζεται στά κύρια πρόσωπα, μέ τά ἐπιμέρους εἰκονογραφικά στοιχεῖα, ὅπως εἶναι ἡ στάση τοῦ Χριστοῦ, οἱ ἄγγελοι πού πετοῦν ἀπομακρυνόμενοι καί τό τεῖχος τῆς Ἱερουσαλήμ, ἀνάγεται στήν εἰκονογραφική παράδοση τοῦ 11ου–12ου αἰώνα[17]. Ὡστόσο τό εἰκονογραφικό αὐτό σχῆμα ἐπιβιώνει καί στήν παλαιολόγειο περίοδο, ὅπως φαίνεται ὄχι μόνο ἀπό τήν εἰκόνα τῆς Μονῆς Βατοπαιδίου, ἀλλά καί ἀπό ἄλλες ψηφιδωτές ἤ μή εἰκόνες, ὅπως εἶναι ἡ Σταύρωση τοῦ Βερολίνου (τέλος 13ου



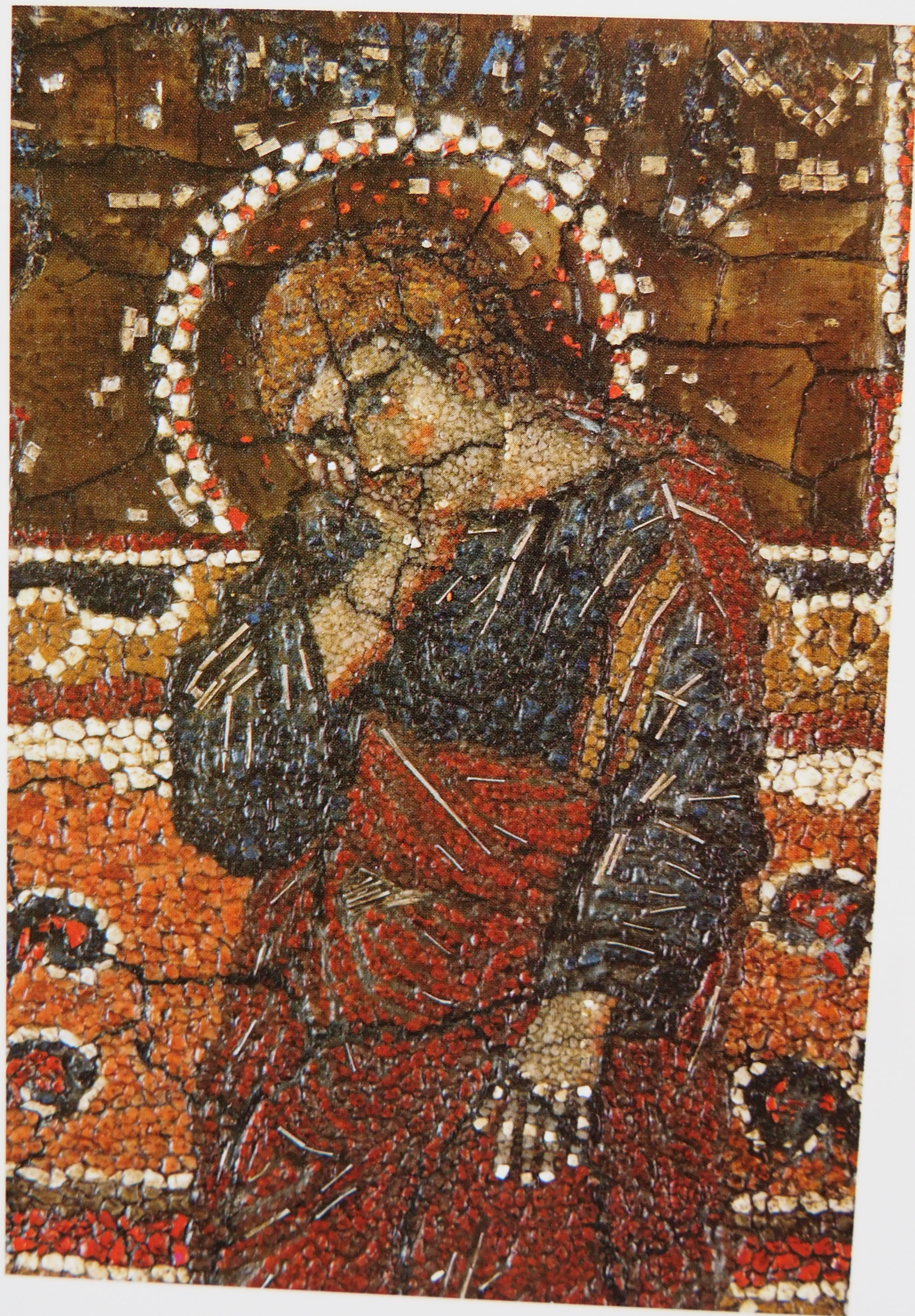
*Εἰκ. 12. Ἡ Ἁγία Ἄννα μέ τήν Παναγία. Λεπτομέρεια τῆς εἰκ. 11 καί 254.*

*Εἰκ. 13. Σταύρωση. Ὁ ἅγιος Ἰωάννης. Λεπτομέρεια τῆς εἰκ. 14 καί 264.*

ἀντίληψη. Τό βάθος στό ἄνω τμῆμα τῆς εἰκόνας διαμορφώνεται
πέσει
τμῆμα
ό ἐδά-
, λευ-

ἀπο-
ων καί
νάλο-
ος τῶν
ἐκπέ-
ος τῆς
πολύ-
ξαίρο-

υρώ-
πα, μέ
ὅπως
ύ πε-
ῆς Ἰε-
ή πα-
σο τό
ί στήν
ι μόνο
, ἀλλά
ὅπως
; 13ου



*Εἰκ. 13. Σταύρωση. Ὁ ἅγιος Ἰωάννης. Λεπτομέρεια τῆς εἰκ. 14 καί 264.*



αἰώνα), ἡ Σταύρωση ἀπό τό ψηφιδωτό Δωδεκάορτο τῆς Φλωρεντίας (ἀρχές 14ου αἰώνα)[18] κ.ἄ.

Ἀπό τεχνική ἄποψη ἡ Σταύρωση ξεχωρίζει ἀπό τήν χρωματική ποικιλία, τήν διακοσμητική τάση καί τήν χρήση ἀπειροελάχιστων στό μέγεθος, πολύχρωμων ψηφίδων τίς ὁποῖες ὁ καλλιτέχνης χειρίζεται μέ ἐξαιρετική δεξιοτεχνία.

Τά ἐνδύματα, ἐάν ἐξαιρέσουμε τό περίζωμα τοῦ Χριστοῦ, ἀποδίδονται σέ μονοχρωμία καί οἱ πτυχές ὁρίζονται μέ τριχοειδή φύλλα ἀσημιοῦ σέ ἀπομίμηση τεχνικῆς σμάλτου, πού δίνουν τήν ἐντύπωση τῆς γραμμικῆς φωτεινῆς ἀνταύγειας. Ἀπό τήν ἄλλη τό πρόσωπο (εἰκ. 13, 14), μέ τήν σταρένια σάρκα πού ροδίζει καί τά "φῶτα" πού "τρεμοπαίζουν" σάν ἀπειροελάχιστες κηλίδες στό μέτωπο, γύρω ἀπό τά μάτια καί στήν μύτη, ἀποδίδεται μέ τρόπο ζωγραφικό καί μέ ἀξιοθαύμαστη δεξιοτεχνία στήν λεπτομέρεια.

Παρόμοια τεχνική ζωγραφικοῦ χαρακτήρα στήν ἀπόδοση τοῦ ρούχου καί τοῦ προσώπου διαπιστώνουμε στήν ψηφιδωτή εἰκόνα τοῦ Χριστοῦ Ἐμμανουήλ (τέλος 13ου αἰώνα) τοῦ Ἱστορικοῦ Μουσείου τῆς Μόσχας, πού προέρχεται ἀπό τό Ἅγιον Ὄρος[19]. Ἀκόμα ἀνάλογης μορφῆς φωτοστέφανο καί πλαίσιο ἀπαντᾶ στά ψηφιδωτά στήν Πόρτα Παναγιά τῆς Θεσσαλίας, στήν εἰκόνα Δωδεκαόρτου τῆς Φλωρεντίας (ἀρχές 14ου αἰώνα) καί στήν ψηφιδωτή εἰκόνα τῶν τεσσάρων Ἱεραρχῶν (ἀρχές 14ου αἰώνα) τοῦ Hermitage[20].

Μέ βάση τά παραπάνω στοιχεῖα, εἰκονογραφικά, τεχνικά καί τεχνοτροπικά, ἔχουμε τήν γνώμη ὅτι ἡ εἰκόνα χρονολογεῖται στό τέλος τοῦ 13ου μέ ἀρχές τοῦ 14ου αἰώνα. Τήν ἴδια περίοδο χρονολογεῖται καί ἡ ἐπένδυση τῆς εἰκόνας[21].

*Εἰκ. 14. Σταύρωση. Ἡ Παναγία. Λεπτομέρεια τῆς εἰκ. 14 καί 264.*



*Εἰκ. 15. Σταύρωση. Λεπτομέρεια τῆς εἰκ. 264. Τέλος 13ου–ἀρχές 14ου αἰώνα.*





## ΓΡΑΠΤΕΣ ΕΙΚΟΝΕΣ
## Εἰκόνες τοῦ 12ου αἰώνα

### 1. Ἐπιστύλιο τέμπλου

Ἀπό τά πιό σημαντικά ἔργα πού σώζονται στήν Μονή Βατοπαιδίου καί στό Ἅγιον Ὄρος εὐρύτερα εἶναι τό ἐπιστύλιο τέμπλου, πού διατηρήθηκε εὐλαβικά στήν Μονή (εἰκ. 16–40), καί τό ὁποῖο ἔγινε γνωστό στόν ἐπιστημονικό κόσμο μέ τήν δημοσίευση τό 1966 ἀπό τόν ἀκαδημαϊκό Μ. Χατζηδάκη[1]. Πρόσφατα ἔγινε ἡ συντήρηση τοῦ ξύλου καί τῆς ζωγραφικῆς, πού ἀπεκάλυψε σ' ὅλη τήν λαμπρότητα τήν ὑψηλή καλλιτεχνική ποιότητα τοῦ ἔργου[2].

Τό ἐπιστύλιο σώζεται σήμερα σέ τέσσερα κομμάτια, (εἰκ. 18, 21, 22, 30) τά ὁποῖα φέρουν ἀνάγλυφα τόξα, πού στηρίζονται σέ κολονάκια, καί ὁρίζουν δεκατρία συνολικά διάχωρα μέ παραστάσεις[3]. Ἔξέχον αὐτόξυλο πλαίσιο, πλάτους 10 ἑκ., πλαισιώνει τήν τοξοστοιχία στό ἐπάνω καί κάτω μέρος τοῦ ἐπιστυλίου. Στήν πίσω πλευρά τῶν τεσσάρων τμημάτων τοῦ ἐπιστυλίου, πάνω σέ λευκό ἐπίχρισμα ἀπεικονίζεται κόσμημα μέ "σηρικούς" κύκλους, (εἰκ. 40) μέσα στούς ὁποίους παριστάνονται σταυροί[4].

Τά ἐπιστύλια τέμπλου τοῦ 12ου αἰώνα, πού εἶναι γνωστά μέχρι σήμερα, προέρχονται κυρίως ἀπό τήν Μονή τῆς Ἁγίας Αἰκατερίνης στό Σινᾶ καί λιγότερο ἀπό τό Ἅγιον Ὄρος[5]. Ἀπό τά ἐπιστύλια τοῦ Σινᾶ τό ἐπιστύλιο τῆς Μονῆς Βατοπαιδίου διαφέρει κυρίως στό μέγεθος, γιατί εἶναι ὄχι μόνο πιό μακρύ, ἀλλά

*Εἰκ. 16. Ἐπιστύλιο τέμπλου. Ἡ Θεοτόκος καί ὁ Ἰωσήφ ἀπό τά Εἰσόδια τῆς Θεοτόκου. Λεπτομέρεια τῆς εἰκ. 18.*
*Εἰκ. 17. Ἐπιστύλιο τέμπλου. Ἱερεῖς ἀπό τήν Παράδοση τῆς Θεοτόκου στόν Ἰωσήφ. Λεπτομέρεια τῆς εἰκ. 18.*









*Εἰκ. 18. (Προηγούμενο δισέλιδο). Ἐπιστύλιο τέμπλου. Τά Εἰσόδια τῆς Θεοτόκου καί ἡ Παράδοση τῆς Θεοτόκου στόν Ἰωσήφ (πρῶτο τμῆμα, 40,5–45,5x71,5 ἑκ.).*

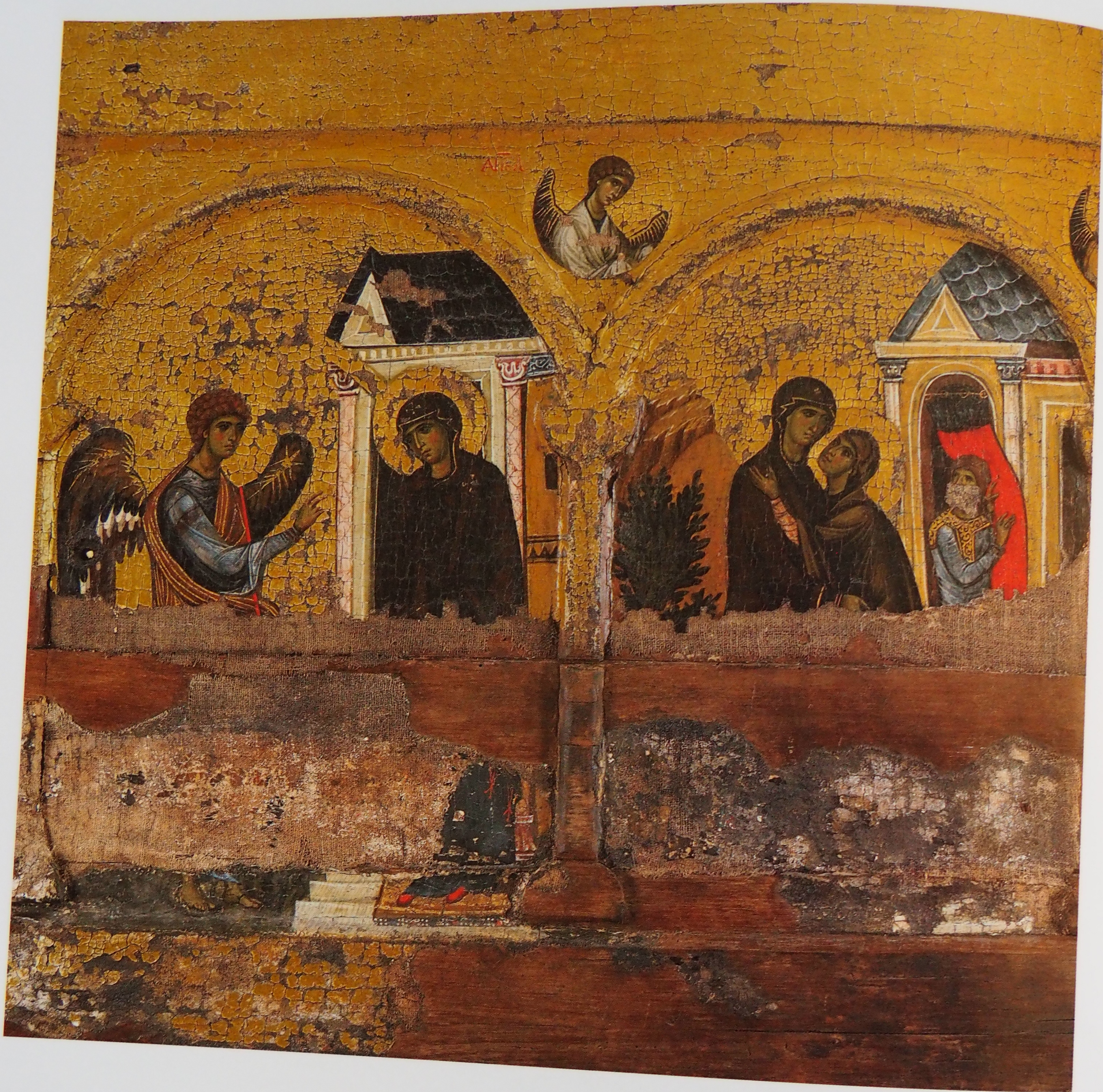
*Εἰκ. 19. Ἐπιστύλιο τέμπλου. Ὁ Ἰωσήφ καί οἱ μνηστῆρες ἀπό τήν Παράδοση τῆς Θεοτόκου στόν Ἰωσήφ. Λεπτομέρεια τῆς εἰκ. 18.*



καί πιό ψηλό[6]. Αὐτό δείχνει ὅτι τό ἐπιστύλιο τῆς Μονῆς Βατοπαιδίου ἦταν προορισμένο ὄχι γιά τό τέμπλο ἑνός παρεκκλησίου, ἀλλά γιά τό μαρμάρινο τέμπλο τοῦ καθολικοῦ τῆς Μονῆς[7].

Ἔχοντας μάλιστα ὑπόψη τήν γενομένη ἀποκατάσταση τοῦ μαρμάρινου τέμπλου τοῦ καθολικοῦ τῆς Μονῆς, πάνω στόν κοσμήτη τοῦ ὁποίου τοποθετεῖται κατά τό δεύτερο μισό τοῦ 12ου αἰώνα τό ἐπιστύλιο, ἔχουμε τήν γνώμη ὅτι τό ἐπιστύλιο δέν περιορίζονταν μόνο στό κεντρικό τμῆμα τοῦ κοσμήτη, ὅπως ἔχει προταθεῖ[8], ἀλλά ἐπεκτείνονταν καί στά πλάγια τμήματα αὐτοῦ. Αὐτό συνάγεται ἀπό τό γεγονός ὅτι, ὅπως θά δοῦμε, ἀπό τό ἐπιστύλιο ἀπουσιάζουν βασικές σκηνές τοῦ Δωδεκαόρτου, ὅπως εἶναι ἡ Γέννηση, ἡ Ὑπαπαντή, ἡ Βάπτιση, ἡ Μεταμόρφωση, ἡ Κοίμηση τῆς Θεοτόκου, κ.ἄ. Συνεπῶς, παρά τήν ἄποψη τοῦ Χατζηδάκη[9], οἱ σκηνές τοῦ ἐπιστυλίου ἀπό τήν ζωή τοῦ Χριστοῦ καί τῆς Παναγίας θά ξεπερνοῦσαν κατά πολύ τίς δεκαπέντε, καί τό συνολικό μῆκος αὐτοῦ θά ὑπερέβαινε τά πέντε μέτρα.

*Εἰκ. 20. Ἐπιστύλιο τέμπλου. Οἱ λαμπαδηφόρες Παρθένες ἀπό τά Εἰσόδια τῆς Θεοτόκου. Λεπτομέρεια εἰκ. 18.*



Κεντρικό θέμα τοῦ ἐπιστυλίου εἶναι ἡ συνεπτυγμένη μορφή τῆς Μεγάλης Δεήσεως, (εἰκ. 30) πού ἁπλώνεται σέ πέντε διάχωρα, ἐνῶ στά ὑπόλοιπα διάχωρα, ἀπό τά ὁποῖα σώζονται, ὅπως εἴδαμε, τά ὀκτώ, ἀπεικονίζονται σκηνές ἀπό τήν ζωή τῆς Παναγίας καί κυρίως τοῦ Χριστοῦ. Εἰδικότερα στό κεντρικό διάχωρο τῆς Μεγάλης Δεήσεως, πού εἶναι καί τό κεντρικό τοῦ ἐπιστυλίου, εἰκονίζεται ὁ Χριστός ἔνθρονος (εἰκ. 33), ἐνῶ σέ τέσσερα διάχωρα ἀνά δύο ἑκατέρωθεν τοῦ Χριστοῦ, παριστάνονται, ὁλόσωμοι, σέ δέηση, ἡ Παναγία, ἀριστερά, καί ὁ Πρόδρομος (εἰκ. 36), δεξιά, συνοδευόμενοι ἀπό ἕνα ἄγγελο (εἰκ. 31). Τό θέμα τῆς Μεγάλης Δεήσεως κλείνει μέ ἄλλα δύο διάχωρα, στά ὁποῖα ἀπεικονίζονται ὁ ἀπόστολος Πέτρος καί ὁ εὐαγγελιστής Ἰωάννης ὁ Θεολόγος, ἀριστερά (εἰκ. 35), καί ὁ ἀπόστολος Παῦλος καί ὁ εὐαγγελιστής Λουκᾶς, δεξιά (εἰκ. 34). Στά τριγωνικά διάκενα, πού σχηματίζονται στήν συμβολή τῶν

*Εἰκ. 21. Ἐπιστύλιο τέμπλου. Ὁ Εὐαγγελισμός τῆς Θεοτόκου καί ἡ Ἐπίσκεψη τῆς Παναγίας στήν Ἐλισάβετ (δεύτερο τμῆμα, 75 x 69 ἑκ.). Δεύτερο μισό 12ου αἰώνα.*



τόξων, εἰκονίζονται ἕξι προτομές ἀγγέλων, στραμμένων ἀνά τρεῖς πρός τόν Χριστό πού εἰκονίζεται στό κέντρο (εἰκ. 30).

Οἱ σωζόμενες σκηνές ἀπό τήν ζωή τῆς Παναγίας καί τοῦ Χριστοῦ ἁπλώνονται σέ ὀκτώ διάχωρα ἀπό τά δέκα διάχωρα, πού ὑποθέτει ὁ Χατζηδάκης ὅτι σώζονταν ἀρχικά, καί οἱ ὁποῖες εἶναι οἱ ἀκόλουθες: Τά Εἰσόδια τῆς Θεοτόκου, ἡ Παράδοση τῆς Θεοτόκου στόν Ἰωσήφ, ὁ Εὐαγγελισμός, ἡ Ἐπίσκεψη τῆς Παναγίας στήν Ἐλισσάβετ[10], ἡ Ἀνάσταση τοῦ Λαζάρου, ἡ Βαϊοφόρος, ἡ Σταύρωση καί ἡ Ἀποκαθήλωση. Στά μή σωζόμενα δύο διάχωρα, σύμφωνα μέ τίς τάσεις τῆς εἰκονογραφίας τῆς ἐποχῆς, ὑποθέτουμε ὅτι θά ἀπεικονίζονταν, ὁ Ἐπιτάφιος Θρῆνος καί ἡ εἰς Ἅδου Κάθοδος[11].

*Εἰκ. 22. Ἐπιστύλιο τέμπλου. Ἡ Σταύρωση καί ἡ Ἀποκαθήλωση (τέταρτο τμῆμα, 71,5x69 ἑκ.). Δεύτερο μισό 12ου αἰώνα.*

*Εἰκ. 23 (Ἑπόμενο δισέλιδο). Ἐπιστύλιο τέμπλου. Ἡ Σταύρωση καί ἡ Ἀποκαθήλωση. Λεπτομέρεια τῆς εἰκ. 22.*



Στό ἐπιστύλιο τῆς Μονῆς Βατοπαιδίου κεντρικό θέμα, ὅπως συνηθίζεται στίς γνωστές εἰκόνες ἐπιστυλίου τοῦ 12ου αἰώνα ἀπό τό Σινᾶ[12], εἶναι μία συνεπτυγμένη μορφή τῆς Μεγάλης Δεήσεως, σέ συνδυασμό μέ σκηνές τοῦ Δωδεκαόρτου. Ἡ διαφορά μέ ἄλλα παραδείγματα εἶναι ὅτι ἡ Μεγάλη Δέηση τῆς

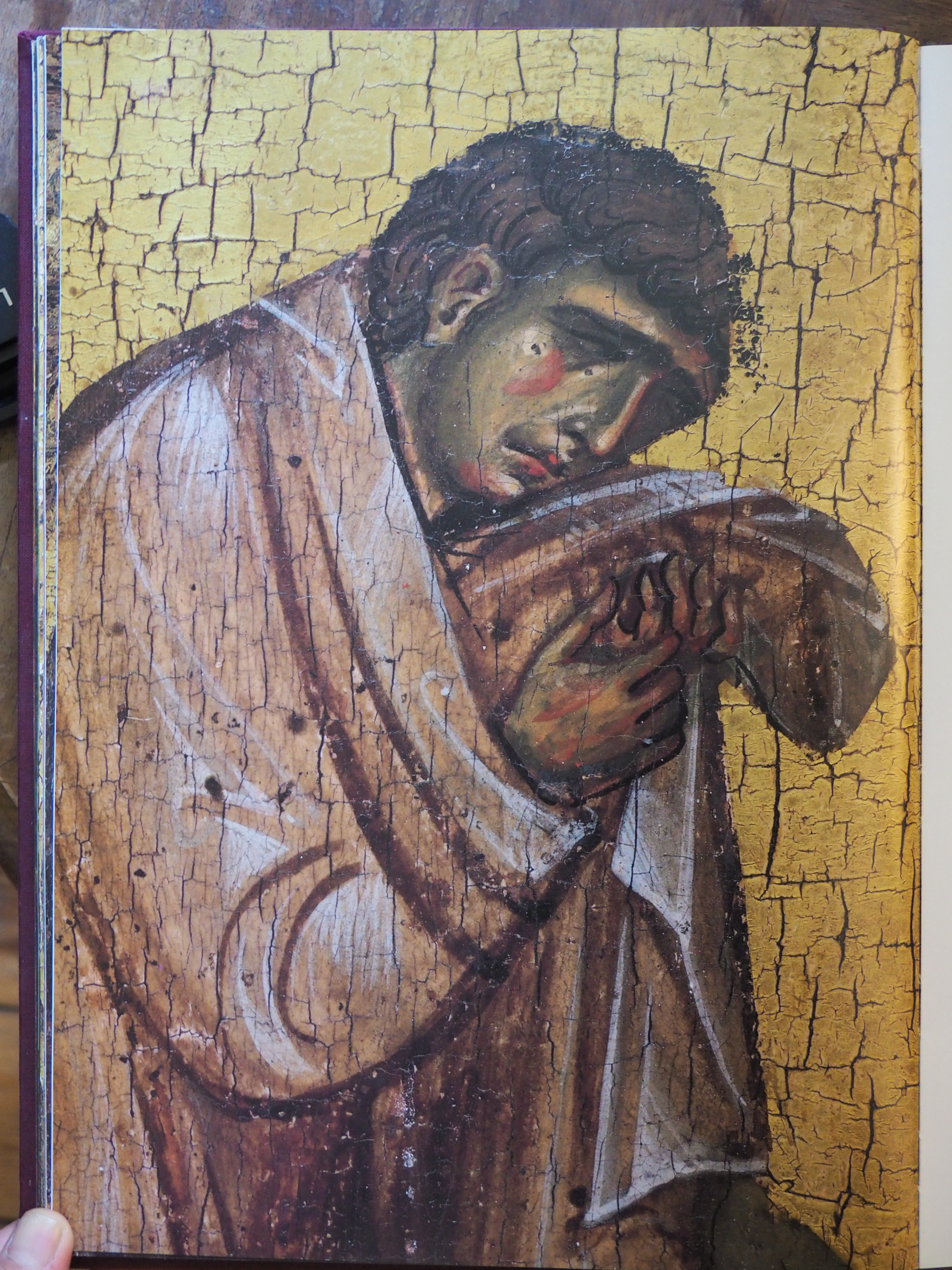
*Εἰκ. 24. Ἐπιστύλιο τέμπλου. Ἄγγελος Κυρίου. Λεπτομέρεια τῆς εἰκ. 21.*

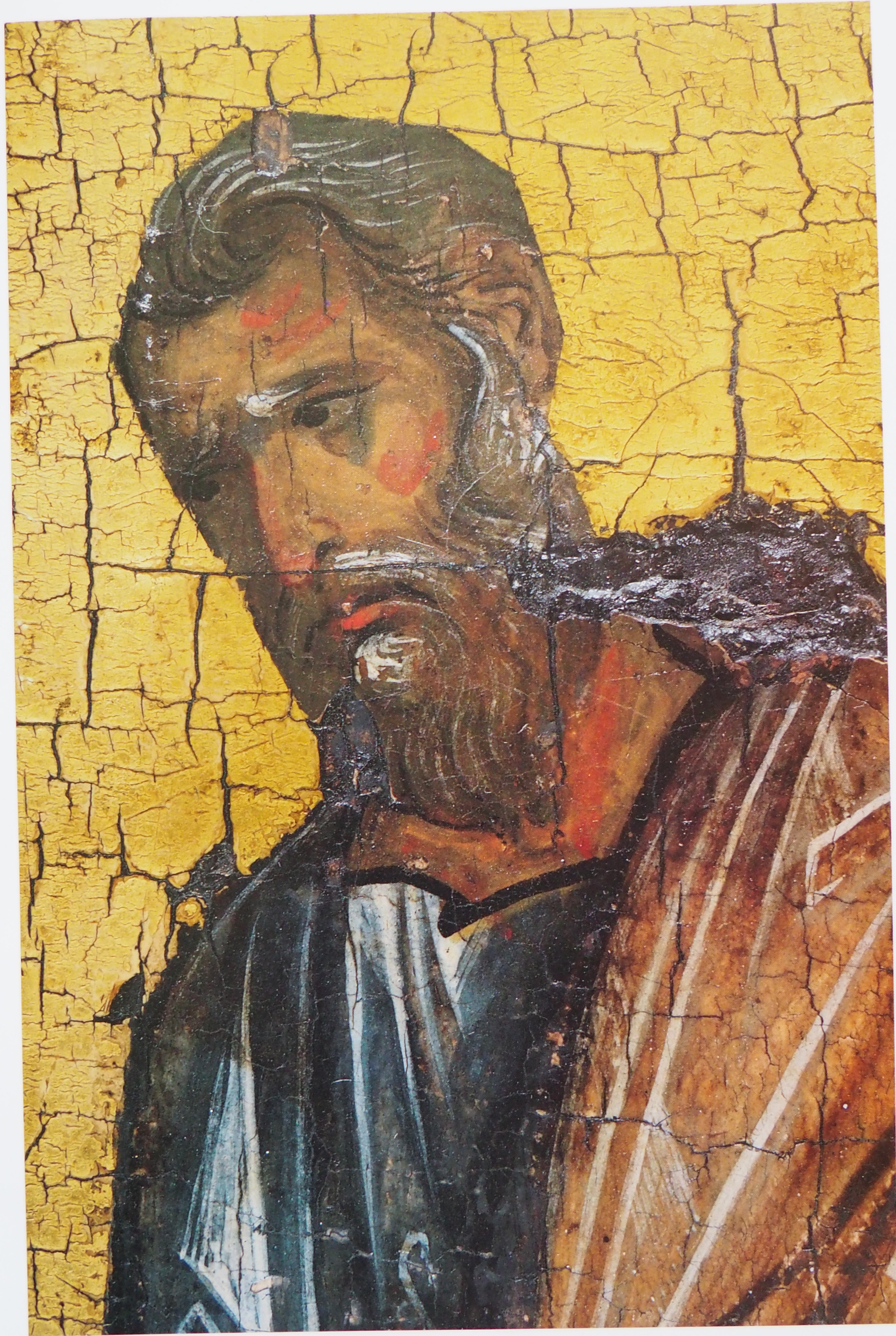


Μονῆς Βατοπαιδίου, παρά τήν συνεπτυγμένη μορφή, παραμένει "μία ἀπό τίς πιό πολυπρόσωπες Μεγάλες Δεήσεις πού ξέρουμε σέ εἰκόνες ἐπιστυλίου τῆς ἐποχῆς αὐτῆς"[13].

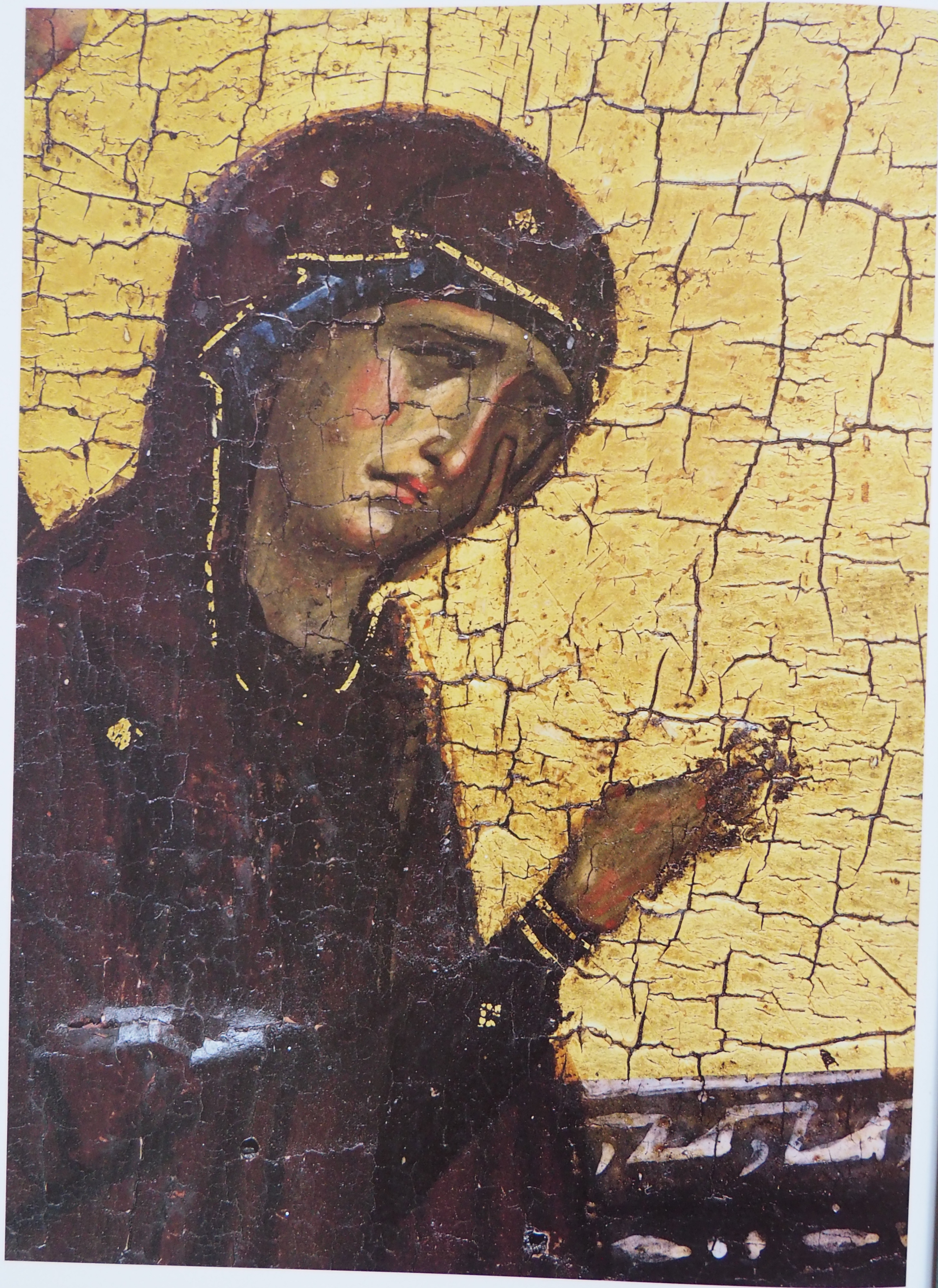
Ἀπό εἰκονογραφική ἄποψη οἱ σκηνές τοῦ Δωδεκαόρτου κινοῦνται στό πνεῦμα τῶν τάσεων τῆς κομνήνειας ζωγραφικῆς τοῦ 12ου αἰώνα. Οἱ συνθέσεις εἶναι ὀλιγοπρόσωπες, ἰσόρροπες καί συμμετρικές μέ

*Εἰκ. 25. Ἐπιστύλιο τέμπλου. Ἡ Ἀποκαθήλωση. Λεπτομέρεια τῆς εἰκ. 23.*





*Εἰκ. 26. Ἐπιστύλιο τέμπλου. Ὁ ἅγιος Ἰωάννης ἀπό τήν Ἀποκαθήλωση. Λεπτομέρεια τῆς εἰκ. 23.*
*Εἰκ. 27. Ἐπιστύλιο τέμπλου. Ὁ Ἰωσήφ Ἀριμαθαίας ἀπό τήν Ἀποκαθήλωση. Λεπτομέρεια τῆς εἰκ. 23.*



*Εἰκ. 28. Ἐπιστύλιο τέμπλου. Ἡ Παναγία τῆς Σταυρώσεως. Λεπτομέρεια τῆς εἰκ. 23.*

*Εἰκ. 29. Ἐπιστύλιο τέμπλου. Ὁ ἅγιος Ἰωάννης καί ὁ ἑκατόνταρχος ἀπό τήν Σταύρωση. Λεπτομέρεια τῆς εἰκ. 23.*



κυρίαρχο στοιχεῖο τήν ἀνθρώπινη μορφή, ἐνῶ τό φυσικό περιβάλλον καί τά κτήρια ἀναπτύσσονται δια-
κριτικά στόν χῶρο, ὑπογραμμίζοντας τήν θέση καί τόν ὄγκο τῆς ἀνθρώπινης μορφῆς. Εἰδικότερα ἡ Ἀ-
νάσταση τοῦ Λαζάρου (εἰκ. 37) θυμίζει τό Ψαλτήριο τῆς Μελισσάνθης καί τήν Capella Palatina τοῦ Pa-
lermo[14], ἐνῶ ἡ Βαϊοφόρος (εἰκ. 38, 39, 48) συγγενεύει μέ τήν ὁμώνυμη σκηνή σέ ἐπιστύλιο καί σέ τετρά-
πτυχη εἰκόνα τοῦ Σινᾶ, καθώς καί σέ μικρογραφία τοῦ κώδικα 93 τῆς Ἐθνικῆς Βιβλιοθήκης Ἀθηνῶν[15]. Ἡ
Σταύρωση (εἰκ. 22, 23), ἐπίσης, βρίσκεται πολύ κοντά στήν Σταύρωση ἀπό τό Τετραευάγγελο τῆς Πάρ-
μας ἀρ. 5, ὄχι μόνο στό εἰκονογραφικό σχῆμα, στήν στάση καί χειρονομία τῶν μορφῶν, ἀλλά καί στήν
τοξοστοιχία τοῦ βάθους μέ τήν ὁποία δηλώνεται ἡ πόλη τῆς Ἱερουσαλήμ[16].

Ἀκόμα, ὁρισμένες εἰκονογραφικές λεπτομέρειες τοῦ ἐπιστυλίου τό συνδέουν καί πάλι μέ τήν ζωγρα-
φική τοῦ 12ου αἰώνα καί τῶν ἀρχῶν τοῦ 13ου αἰώνα. Ἔτσι, τό διάφανο περίζωμα τοῦ Χριστοῦ στήν
Σταύρωση, πού ἀπαντᾶ καί στήν Ἀποκαθήλωση τοῦ ἐπιστυλίου, τό βρίσκουμε σέ εἰκόνα Σταύρωσης τῆς
Μονῆς τοῦ Σινᾶ μέ μετάλλια ἁγίων καί ἀγγέλων (δεύτερο ἤ τρίτο τέταρτο 12ου αἰώνα), στό Τετραευάγ-
γελο τῆς Πάρμας καί στόν κώδικα ἀρ. 762 τῆς Μονῆς Βατοπαιδίου (12ος αἰώνας)[17]. Ἐπίσης στήν Ἀπο-
καθήλωση (εἰκ. 22, 23) ὁ καλλιτέχνης ἀκολουθεῖ ἕνα σπάνιο εἰκονογραφικό τύπο, σύμφωνα μέ τόν ὁποῖο
ἡ Παναγία δεξιά, καί ὄχι ἀριστερά, δέχεται στήν ἀγκαλιά της τόν Χριστό, ἔχοντας δίπλα της τόν Ἰωσήφ
Ἀριμαθαίας. Ὁ εἰκονογραφικός αὐτός τύπος, ἀπαντᾶ σέ περιορισμένο ἀριθμό ἔργων ἀπό τόν 10ο αἰώνα
καί μετά[18].

Ἀπό τήν ζωή τῆς Παναγίας ἀπεικονίζονται δύο σκηνές, τά Εἰσόδια τῆς Θεοτόκου (εἰκ. 48) καί ἡ Παρά-
δοση τῆς Παναγίας στόν Ἰωσήφ (εἰκ. 18). Στό ...

18, 19), παρουσιάζεται ἡ πρωτοτυπία ὅτι οἱ ἱερεῖς εἶναι δύο καί ὄχι ἕνας, ἐνῶ ὁ Ἰωσή
κεφαλῆς ὁμάδος μνηστήρων, εἰκονίζεται χωρίς νά κρατάει ραβδί ἀνθισμένο ἤ ραβδί με

Ἀπό ἀπόψεως τέχνης τόσο ἡ Μεγάλη Δέηση, ὅσο καί οἱ σκηνές τοῦ Δωδεκαόρτ
κινοῦνται, τυπολογικά καί τεχνοτροπικά, στό πνεῦμα τῆς ζωγραφικῆς τοῦ 12ου αἰ
Μεγάλη Δέηση (εἰκ. 30), πού ἀποτελεῖ μιά αὐτόνομη σύνθεση μέ ἑνότητα ζωγραφικ
τεῖται γύρω ἀπό τήν κεντρική μορφή τοῦ Χριστοῦ, πού ἐντυπωσιάζει μέ τό μέγεθος κ
κή αὐτάρκεια. Τό πρόσωπο τοῦ Χριστοῦ (εἰκ. 32) θυμίζει τόν Χριστό Ἀντιφωνητή σ
Μάνης (τέλος 12ου – ἀρχές 13ου αἰώνα), τόσο στό φυσιογνωμικό τύπο, ὅσο καί στό
καθώς καί τό κεφάλι τοῦ Χριστοῦ ἀπό τήν εἰκόνα τῆς Μεταμορφώσεως στό Μου
Πετρούπολης[20]. Ἐπίσης τό πρόσωπο τοῦ ἀγγέλου (εἰκ. 31), πού συνοδεύει τήν Πα
θυμίζει τό πρόσωπο τῆς ψηφιδωτῆς εἰκόνας τοῦ ἁγίου Δημητρίου (12ος αἰώνας) στήν Μ

Ἀπό τεχνική ἄποψη τό πρόσωπο τοῦ Χριστοῦ, τοῦ Ἰωάννου τοῦ Προδρόμου (εἰκ
τοῦ Θεολόγου (εἰκ. 35) καί τοῦ ἀγγέλου διακρίνεται μέ τήν καθαρή διαγραφή τῶν χα
τόν ζωγραφικό χαρακτήρα, καθώς τό λαδοπράσινο τοῦ προπλασμοῦ διαβαθμίζεται μ
τῆς σάρκας καί θερμαίνεται μέ τίς πλατιές, κόκκινες κηλίδες πού ἁπλώνονται στίς παρ
πο, τεχνική πού βρίσκει τό ἀπόγειό της στούς ἀγγέλους (εἰκ. 24), πού εἰκονίζονται
τῶν διαχώρων. Οἱ καλλιτεχνικοί αὐτοί τρόποι, πού ἀποδίδουν τά πρόσωπα μέ γα
στοχαστικότητα, παραπέμπουν σέ τρόπους τῆς κομνήνειας ζωγραφικῆς τοῦ δεύ



κυρίαρχο στοιχεῖο τήν ἀνθρώπινη μορφή, ἐνῶ τό φυσικό περιβάλλον καί τά κτήρια ἀναπτύσσονται διακριτικά στόν χῶρο, ὑπογραμμίζοντας τήν θέση καί τόν ὄγκο τῆς ἀνθρώπινης μορφῆς. Εἰδικότερα ἡ Ἀνάσταση τοῦ Λαζάρου (εἰκ. 37) θυμίζει τό Ψαλτήριο τῆς Μελισσάνθης καί τήν Capella Palatina τοῦ Palermo[14], ἐνῶ ἡ Βαϊοφόρος (εἰκ. 38, 39, 48) συγγενεύει μέ τήν ὁμώνυμη σκηνή σέ ἐπιστύλιο καί σέ τετράπτυχη εἰκόνα τοῦ Σινᾶ, καθώς καί σέ μικρογραφία τοῦ κώδικα 93 τῆς Ἐθνικῆς Βιβλιοθήκης Ἀθηνῶν[15]. Ἡ Σταύρωση (εἰκ. 22, 23), ἐπίσης, βρίσκεται πολύ κοντά στήν Σταύρωση ἀπό τό Τετραευάγγελο τῆς Πάρμας ἀρ. 5, ὄχι μόνο στό εἰκονογραφικό σχῆμα, στήν στάση καί χειρονομία τῶν μορφῶν, ἀλλά καί στήν τοξοστοιχία τοῦ βάθους μέ τήν ὁποία δηλώνεται ἡ πόλη τῆς Ἱερουσαλήμ[16].

Ἀκόμα, ὁρισμένες εἰκονογραφικές λεπτομέρειες τοῦ ἐπιστυλίου τό συνδέουν καί πάλι μέ τήν ζωγραφική τοῦ 12ου αἰώνα καί τῶν ἀρχῶν τοῦ 13ου αἰώνα. Ἔτσι, τό διάφανο περίζωμα τοῦ Χριστοῦ στήν Σταύρωση, πού ἀπαντᾶ καί στήν Ἀποκαθήλωση τοῦ ἐπιστυλίου, τό βρίσκουμε σέ εἰκόνα Σταύρωσης τῆς Μονῆς τοῦ Σινᾶ μέ μετάλλια ἁγίων καί ἀγγέλων (δεύτερο ἤ τρίτο τέταρτο 12ου αἰώνα), στό Τετραευάγγελο τῆς Πάρμας καί στόν κώδικα ἀρ. 762 τῆς Μονῆς Βατοπαιδίου (12ος αἰώνας)[17]. Ἐπίσης στήν Ἀποκαθήλωση (εἰκ. 22, 23) ὁ καλλιτέχνης ἀκολουθεῖ ἕνα σπάνιο εἰκονογραφικό τύπο, σύμφωνα μέ τόν ὁποῖο ἡ Παναγία δεξιά, καί ὄχι ἀριστερά, δέχεται στήν ἀγκαλιά της τόν Χριστό, ἔχοντας δίπλα της τόν Ἰωσήφ Ἀριμαθαίας. Ὁ εἰκονογραφικός αὐτός τύπος, ἀπαντᾶ σέ περιορισμένο ἀριθμό ἔργων ἀπό τόν 10ο αἰώνα καί μετά[18].

Ἀπό τήν ζωή τῆς Παναγίας ἀπεικονίζονται δύο σκηνές, τά Εἰσόδια τῆς Θεοτόκου (εἰκ. 18) καί ἡ Παράδοση τῆς Παναγίας στόν Ἰωσήφ (εἰκ. 18). Στά Εἰσόδια τῆς Θεοτόκου ἐντυπωσιάζει ἡ ρεαλιστική ἀπεικόνιση ὡς κορασίδων τῆς Παναγίας καί τῶν ἑπτά Παρθένων πού τήν συνοδεύουν (εἰκ. 20), καθώς εἰκονίζονται μικρές στήν ἡλικία καί στό ὕψος, σέ σχέση μέ τίς πανύψηλες μορφές τῶν ἡλικιωμένων γονέων της καί τοῦ Ζαχαρία (εἰκ. 16, 18). Στήν δεύτερη σκηνή, τῆς Παράδοσης τῆς Παναγίας στόν Ἰωσήφ (εἰκ. 17,

*Εἰκ. 31. (Ἑπόμενες σελίδες). Ἐπιστύλιο τέμπλου. Ἄγγελος τῆς Μεγάλης Δεήσεως. Λεπτομέρεια τῆς εἰκ. 30.*



*Εἰκ. 30. Ἐπιστύλιο τέμπλου. Ἡ Μεγάλη Δέηση, ἡ Ἀνάσταση τοῦ Λαζάρου καί ἡ Βαϊοφόρος (τρίτο τμῆμα, 213 x 69 ἑκ.). Δεύτερο μισό 12ου αἰώνα.*

18, 19), παρουσιάζεται ἡ πρωτοτυπία ὅτι οἱ ἱερεῖς εἶναι δύο καί ὄχι ἕνας, ἐνῶ ὁ Ἰωσήφ πού σκύβει ἐπικεφαλῆς ὁμάδος μνηστήρων, εἰκονίζεται χωρίς νά κρατάει ραβδί ἀνθισμένο ἤ ραβδί μέ περιστέρι[19].

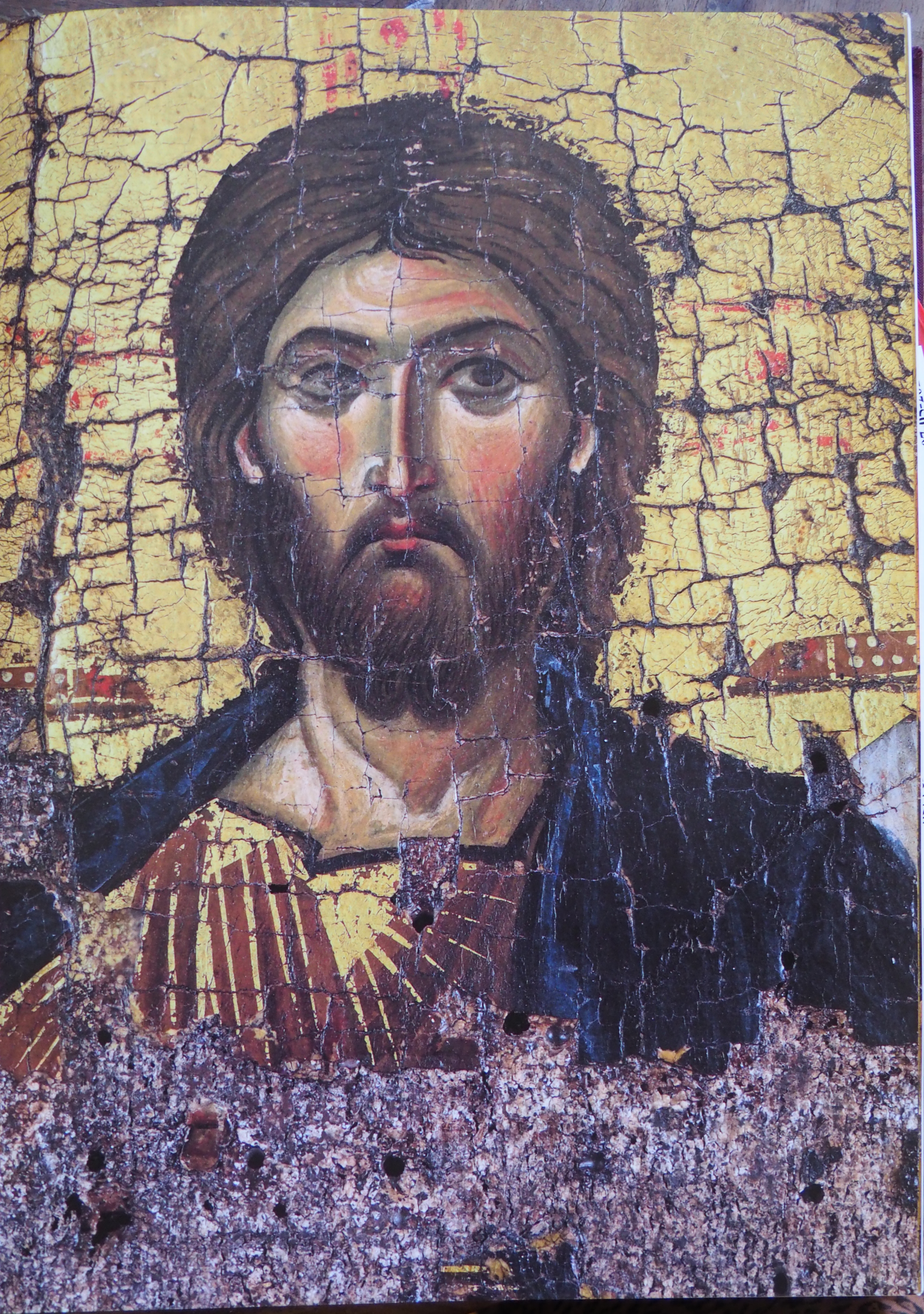
Ἀπό ἀπόψεως τέχνης τόσο ἡ Μεγάλη Δέηση, ὅσο καί οἱ σκηνές τοῦ Δωδεκαόρτου τοῦ ἐπιστυλίου κινοῦνται, τυπολογικά καί τεχνοτροπικά, στό πνεῦμα τῆς ζωγραφικῆς τοῦ 12ου αἰώνα. Εἰδικότερα ἡ Μεγάλη Δέηση (εἰκ. 30), πού ἀποτελεῖ μιά αὐτόνομη σύνθεση μέ ἑνότητα ζωγραφικοῦ ὕφους, συγκροτεῖται γύρω ἀπό τήν κεντρική μορφή τοῦ Χριστοῦ, πού ἐντυπωσιάζει μέ τό μέγεθος καί τήν καλλιτεχνική αὐτάρκεια. Τό πρόσωπο τοῦ Χριστοῦ (εἰκ. 32) θυμίζει τόν Χριστό Ἀντιφωνητή στήν Ἐπισκοπή τῆς Μάνης (τέλος 12ου – ἀρχές 13ου αἰώνα), τόσο στό φυσιογνωμικό τύπο, ὅσο καί στό ἐκφραζόμενο ἦθος, καθώς καί τό κεφάλι τοῦ Χριστοῦ ἀπό τήν εἰκόνα τῆς Μεταμορφώσεως στό Μουσεῖο Hermitage τῆς Πετρούπολης[20]. Ἐπίσης τό πρόσωπο τοῦ ἀγγέλου (εἰκ. 31), πού συνοδεύει τήν Παναγία, τυπολογικά θυμίζει τό πρόσωπο τῆς ψηφιδωτῆς εἰκόνας τοῦ ἁγίου Δημητρίου (12ος αἰώνας) στήν Μονή Ξενοφῶντος[21].

Ἀπό τεχνική ἄποψη τό πρόσωπο τοῦ Χριστοῦ, τοῦ Ἰωάννου τοῦ Προδρόμου (εἰκ. 36), τοῦ Ἰωάννου τοῦ Θεολόγου (εἰκ. 35) καί τοῦ ἀγγέλου διακρίνεται μέ τήν καθαρή διαγραφή τῶν χαρακτηριστικῶν καί τόν ζωγραφικό χαρακτήρα, καθώς τό λαδοπράσινο τοῦ προπλασμοῦ διαβαθμίζεται μαλακά μέ τήν ὤχρα τῆς σάρκας καί θερμαίνεται μέ τίς πλατιές, κόκκινες κηλίδες πού ἁπλώνονται στίς παρειές καί στό μέτωπο, τεχνική πού βρίσκει τό ἀπόγειό της στούς ἀγγέλους (εἰκ. 24), πού εἰκονίζονται ἀνάμεσα στά τόξα τῶν διαχώρων. Οἱ καλλιτεχνικοί αὐτοί τρόποι, πού ἀποδίδουν τά πρόσωπα μέ γαλήνια ἔκφραση καί στοχαστικότητα, παραπέμπουν σέ τρόπους τῆς κομνήνειας ζωγραφικῆς τοῦ δεύτερου μισοῦ 12ου αἰώνα[22].

Ἀπό τήν ἄλλη οἱ ὁλόσωμες μορφές τῆς Παναγίας (εἰκ. 33), τοῦ Ἰωάννου τοῦ Προδρόμου (εἰκ. 33) καί τῶν ἀποστόλων (εἰκ. 34), εἶναι ραδινές, μέ ἐλαφρά κλίση τοῦ σώματος καί τῆς κεφαλῆς πρός τόν εἰκονιζόμενο στό κέντρο Χριστό. Ἡ κίνηση αὐτή συνιστᾶ ἕνα ἐπαναλαμβανόμενο στοιχεῖο, πού συνέχει ρυθμι-

*Εἰκ. 32. (Ἐπόμενες σελίδες). Ἐπιστύλιο τέμπλου. Ὁ Χριστός τῆς Μεγάλης Δεήσεως. Λεπτομέρεια τῆς εἰκ. 30 καί 33.*







*Εἰκ. 33. Ἐπιστύλιο τέμπλου. Ἡ Δέηση ἀπό τήν σύνθεση τῆς Μεγάλης Δεήσεως. Λεπτομέρεια τῆς εἰκ. 30.*

κά καί ἑνοποιεῖ τίς μορφές, πού συγκρ
Μεγάλη Δέηση, σέ ἑνιαῖο συνθετικό σχῆμ
μικός αὐτός σύνδεσμος ἀνάμεσα στίς μορ
νίζεται στήν ζωγραφική τοῦ δεύτερου
12ου αἰώνα[23].

Ἀκόμα τό ροῦχο στίς μορφές, πού
τήν Μεγάλη Δέηση, πέφτει σέ πλατιές, εὐ
πτυχές, πού καλύπτουν καί ἀναδεικνύου
κά τόν ὄγκο τοῦ σώματος, χωρίς τήν ἐκ
τούς κυματισμούς τῆς πτυχολογίας τῆς
μνήνειας ζωγραφικῆς[24]. Εἰδικότερα ἡ χυ
στήν πτυχολογία τοῦ ἀποστόλου Λουκ
συνδέεται στενά μέ τήν πτυχολογία το
τοῦ Θεολόγου στήν Ἀποκαθήλωση καί
ἀπό τήν σκηνή τῆς Κοινωνίας τῶν ἀπο
Nerezi (1164) καί τοῦ Ἁγίου Νικολάου το
στήν Καστοριά (γύρω στά 1160–1180)[25]

Οἱ σκηνές τοῦ ἐπιστυλίου, πού ἀ
στήν ζωή τῆς Παναγίας καί τοῦ Χριστοῦ
ἐκτελεστεῖ μέ τήν ἴδια φροντίδα, παρά
ὅτι παρουσιάζουν ἑνότητα καλλιτεχνικο
τρόπων. Οἱ μορφές λ. χ. στόν Εὐαγγελια
καί στήν Ἐπίσκεψη τῆς Παναγίας στήν
(εἰκ. 3) εἶναι πιό ἁδρές, ἀρχαϊκές θά
πρόσωπα, παρά τήν κοινότητα τῶν κα
τρόπων, δείχνουν ἐπίπεδα. Ἀντίθετα
στήν Σταύρωση (εἰκ. 28, 29) καί στήν
ση (εἰκ. 25, 26) εἶναι εὔκαμπτες καί στ
τοῦ προσώπου παρουσιάζουν τίς ζωγρ
τές τῶν μορφῶν της Μεγάλης Δεήσεως
τό πλάσιμο τοῦ προσώπου μέ τίς πρ
τήν θερμή ὤχρα τῆς σάρκας, τίς κόκκινε
κηλίδες στίς παρειές καί στό μέτωπο, ε
μέ ἔκδηλο τό ζωγραφικό χαρακτήρα
ροῦμε νά τό δοῦμε στίς προτομές τ
μέσα σέ κυκλικά μετάλλια (εἰκ. 24), σ
τῆς Σταυρώσεως (εἰκ. 28) καί στόν
Ἀποκαθηλώσεως (εἰκ. 26). Παρατηρ
ὅπως καί στά πρόσωπα τῆς Μεγάλης
σαφής ὑποχώρηση τοῦ ρόλου τῆς γ
ὄφελος τῆς ἀποδόσεως τοῦ προσώπ
σκίαση, χωρίς αὐτό νά εἶναι σέ βάρος
κοῦ χαρακτήρα τῆς μορφῆς. Στήν

κά καί ἑνοποιεῖ τίς μορφές, πού συγκροτοῦν τήν Μεγάλη Δέηση, σέ ἑνιαῖο συνθετικό σχῆμα. Ὁ ρυθμικός αὐτός σύνδεσμος ἀνάμεσα στίς μορφές ἐμφανίζεται στήν ζωγραφική τοῦ δεύτερου μισοῦ τοῦ 12ου αἰώνα[23].

Ἀκόμα τό ροῦχο στίς μορφές, πού συνθέτουν τήν Μεγάλη Δέηση, πέφτει σέ πλατιές, εὐθύγραμμες πτυχές, πού καλύπτουν καί ἀναδεικνύουν διακριτικά τόν ὄγκο τοῦ σώματος, χωρίς τήν ἐκζήτηση καί τούς κυματισμούς τῆς πτυχολογίας τῆς ὑστεροκομνήνειας ζωγραφικῆς[24]. Εἰδικότερα ἡ χυτή καί ρευστήν πτυχολογία τοῦ ἀποστόλου Λουκᾶ (εἰκ. 34) συνδέεται στενά μέ τήν πτυχολογία τοῦ Ἰωάννου τοῦ Θεολόγου στήν Ἀποκαθήλωση καί ἀποστόλων ἀπό τήν σκηνή τῆς Κοινωνίας τῶν ἀποστόλων τοῦ Nerezi (1164) καί τοῦ Ἁγίου Νικολάου τοῦ Κασνίτζη στήν Καστοριά (γύρω στά 1160–1180)[25].

Οἱ σκηνές τοῦ ἐπιστυλίου, πού ἀναφέρονται στήν ζωή τῆς Παναγίας καί τοῦ Χριστοῦ, δέν ἔχουν ἐκτελεστεῖ μέ τήν ἴδια φροντίδα, παρά τό γεγονός ὅτι παρουσιάζουν ἑνότητα καλλιτεχνικοῦ ὕφους καί τρόπων. Οἱ μορφές λ. χ. στόν Εὐαγγελισμό (εἰκ. 10) καί στήν Ἐπίσκεψη τῆς Παναγίας στήν Ἐλισσάβετ (εἰκ. 3) εἶναι πιό ἁδρές, ἀρχαϊκές θά ἔλεγα, καί τά πρόσωπα, παρά τήν κοινότητα τῶν καλλιτεχνικῶν τρόπων, δείχνουν ἐπίπεδα. Ἀντίθετα, οἱ μορφές στήν Σταύρωση (εἰκ. 28, 29) καί στήν Ἀποκαθήλωση (εἰκ. 25, 26) εἶναι εὔκαμπτες καί στήν ἀπόδοση τοῦ προσώπου παρουσιάζουν τίς ζωγραφικές ἀρετές τῶν μορφῶν της Μεγάλης Δεήσεως. Εἰδικότερα τό πλάσιμο τοῦ προσώπου μέ τίς πράσινες σκιές, τήν θερμή ὦχρα τῆς σάρκας, τίς κόκκινες καί λευκές κηλίδες στίς παρειές καί στό μέτωπο, εἶναι μαλακό, μέ ἔκδηλο τό ζωγραφικό χαρακτήρα, ὅπως μποροῦμε νά τό δοῦμε στίς προτομές τῶν ἀγγέλων μέσα σέ κυκλικά μετάλλια (εἰκ. 24), στήν Παναγία τῆς Σταυρώσεως (εἰκ. 28) καί στόν Ἰωάννη τῆς Ἀποκαθηλώσεως (εἰκ. 26). Παρατηρεῖται ἀκόμη, ὅπως καί στά πρόσωπα τῆς Μεγάλης Δεήσεως, μιά σαφής ὑποχώρηση τοῦ ρόλου τῆς γραμμῆς πρός ὄφελος τῆς ἀποδόσεως τοῦ προσώπου μέ φωτοσκίαση, χωρίς αὐτό νά εἶναι σέ βάρος τοῦ πλαστικοῦ χαρακτήρα τῆς μορφῆς. Στήν τέχνη τῶν



*Εἰκ. 34. Ἐπιστύλιο τέμπλου. Ὁ εὐαγγελιστής Λουκᾶς τῆς Μεγάλης Δεήσεως. Λεπτομέρεια τῆς εἰκ. 30.*



*Εἰκ. 35. Ἐπιστύλιο τέμπλου. Ὁ εὐαγγελιστής Ἰωάννης τῆς Μεγάλης Δεήσεως. Λεπτομέρεια τῆς εἰκ. 30.*



*Εἰκ. 36. Ἐπιστύλιο τέμπλου. Ὁ ἅγιος Ἰωάννης ὁ Πρόδρομος τῆς Μεγάλης Δεήσεως. Λεπτομέρεια τῆς εἰκ. 33.*







φορητῶν εἰκόνων καί στήν μνημειακή ζωγραφική ἡ τάση αὐτή θά ἐκφραστεῖ πληρέστερα σέ ἔργα τοῦ δεύτερου μισοῦ τοῦ 12ου αἰώνα, ὅπως ἡ εἰκόνα τῆς Ἀναστάσεως τοῦ Λαζάρου τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου Ἀθηνῶν καί τῆς Γεννήσεως τοῦ Χριστοῦ τῆς Μονῆς Βατοπαιδίου (εἰκ. 41–43), καθώς καί οἱ τοιχογραφίες τῆς Ζωοδόχου Πηγῆς Μεσσηνίας (τέλος 12ου αἰώνα) καί τοῦ Ἁγίου Δημητρίου τοῦ Βλαδιμήρ (γύρω στά 1195)[26]. Παραλλαγή τοῦ ζωγραφικοῦ χαρακτῆρα τοῦ ἐπιστυλίου συνιστᾶ ἡ μορφή τοῦ Ἰωσήφ Ἀριμαθαίας (εἰκ. 27), καθώς στό πρόσωπο κυριαρχεῖ τό πορτοκαλί, χωρίς τονικές διαβαθμίσεις, καί οἱ πλατιές κόκκινες κηλίδες, τεχνική πού ἀναγνωρίζεται στήν Ζωοδόχο Πηγή Μεσσηνίας[27].

*Εἰκ. 37 καί 38. (Προηγούμενες σελίδες). Ἐπιστύλιο τέμπλου. Ἡ Ἀνάστασις τοῦ Λαζάρου καί ἡ Βαϊοφόρος. Λεπτομέρειες τῆς εἰκ. 30.*

*Εἰκ. 39. Ἐπιστύλιο τέμπλου. Ἡ Βαϊοφόρος. Λεπτομέρεια τῆς εἰκ. 38*

Στήν ἔκφραση τοῦ προσώπου ἐπιδιώκεται ἡ γαλήνια στοχαστικότητα, χωρίς ἐσωτερική ἔνταση καί δραματική φόρτιση ἀκόμη καί σέ σκηνές ὅπως ἡ Σταύρωση καί ἡ Ἀποκαθήλωση. Ἐπίσης ἡ πτυχολογία σέ σχέση μ᾽ αὐτή τῶν μορφῶν της Μεγάλης Δέησης εἶναι ἁπλούστερη καί συνοπτικότερη μέ φωτεινά ἐπίπεδα, πού ὑποδηλώνουν τόν σωματικό ὄγκο ἤ σχηματοποιοῦν τήν πτυχολογία, καί λευκές γραμμές πού ὁρίζουν τίς ἀκμές τῶν πτυχῶν, χωρίς τήν ἐκζήτηση πού παρουσιάζεται στό τέλος τοῦ 12ου αἰώνα.

Οἱ συνθέσεις εἶναι λιτές, καθώς περιορίζονται στά ἀπαραίτητα πρόσωπα, καί ὀργανώνονται συμμετρικά καί ἰσόρροπα μέ κυρίαρχο στοιχεῖο τήν ἀνθρώπινη μορφή. Οἱ μορφές εἶναι ἤρεμες, καλοστημένες στήν σύνθεση μέ ρυθμική ἀνταπόκριση καί συνοχή τῶν στάσεων καί τῶν κινήσεων, ὅπως αὐτό μποροῦμε νά τό δοῦμε κυρίως στήν Σταύρωση καί στήν Ἀποκαθήλωση (εἰκ. 22, 23) καί δείχνουν νά ὑπακούουν σέ μιά πνοή ἐσωτερικῆς ζωῆς, πού ἐμψυχώνει τίς μορφές καί τίς ἑνοποιεῖ σέ ἑνιαῖο, σφιχτό, συνθετικό σχῆμα. Ἀνάλογες συνθετικές ἀναζητήσεις, σέ βαθμό πού ποικίλλει, θά παρατηρηθοῦν σέ μνημεῖα τοῦ δεύτερου μισοῦ τοῦ 12ου αἰώνα[28].

Ἀκόμα τό φυσικό τοπίο καί τά κτήρια στίς σκηνές ἔχουν σκοπό νά ὑπογραμμίσουν διακριτικά τήν θέση τῆς ἀνθρώπινης μορφῆς καί νά ὑποδηλώσουν τόν χῶρο, ὅπου ἐξελίσσεται τό γεγονός, στά πλαίσια βασικῶν τάσεων τῆς κομνήνειας ζωγραφικῆς στό δεύτερο μισό τοῦ 12ου αἰώνα[29].

Μέ βάση τά εἰκονογραφικά καί τεχνοτροπικά χαρακτηριστικά, ἔχουμε τήν γνώμη ὅτι τό σύνολο τῶν θεμάτων τοῦ ἐπιστυλίου παρουσιάζει, ἑνότητα καλλιτεχνικοῦ ὕφους, πού ἐντάσσεται στά πλαίσια τῶν τάσεων τῆς ζωγραφικῆς τοῦ δευτέρου μισοῦ τοῦ 12ου αἰώνα. Ἡ ὑψηλή μάλιστα ποιότητα τοῦ ἔργου, μέ τό ζωγραφικό πλάσιμο, τό εὐγενικό ἦθος τῶν μορφῶν μέ τήν συγκρατημένη ἔκφραση, τήν χυτή πτυχολογία, τίς λυγερές κορμοστασιές μέ τήν ρυθμική ἀνταπόκριση τῶν στάσεων καί τῶν κινήσεων, κλασικοῦ ὕφους, κατατάσσουν τό ἐπιστύλιο ἀνάμεσα στά ἐξέχοντα ἔργα τῆς κομνήνειας ζωγραφικῆς. Δέν ἀποκλείεται μάλιστα, ὅπως ὑποθέτει καί ὁ Χατζηδάκης[30], τό ἐπιστύλιο αὐτό νά εἶναι προϊόν ἐργαστηρίου τῆς Κωνσταντινούπολης.



*Εἰκ. 40. Ἐπιστύλιο τέμπλου. Ὀπίσθια ὄψη μέ σταυρούς ἐντός «σηρικῶν» κύκλων.*



Στήν Μονή σώζονται δύο εἰκόνες, μικρῶν διαστάσεων, τῆς Γεννήσεως καί τοῦ Μυστικοῦ Δείπνου, οἱ ὁποῖες ὅπως φαίνεται συνανήκουν καί προέρχονται ἀπό τό ἴδιο σύνολο, ἕνα ἐπιστύλιο τέμπλου τοῦ δευτέρου μισοῦ τοῦ 12ου αἰώνα.

**2. Γέννηση (23,8x23,8 ἑκ.)**

Στήν εἰκόνα τῆς Γεννήσεως (εἰκ. 42, 43), ἡ μορφή τῆς Παναγίας δεσπόζει στό κέντρο τῆς πολυπρόσωπης συνθέσεως. Εἰκονίζεται ξαπλωμένη πρός τά δεξιά πάνω σέ κόκκινη στρωμνή καί δίνει τήν ἐντύπωση, μέ τήν χαλαρωμένη στάση τοῦ σώματος, ἀποκαμωμένη ἀπό τούς πόνους τοῦ τοκετοῦ. Πίσω ἀπό τήν Παναγία μέσα σέ κτιστή φάτνη εἰκονίζεται ὁ Χριστός βρέφος. Πάνω ἀπό τό κεφάλι του, πού περιβάλλεται ἀπό φωτοστέφανο, διακρίνεται τό ἀστέρι, πού προβάλλεται στήν κορυφή τοῦ σπηλαίου. Πίσω ἀπό τήν φάτνη τά δύο ζῶα, ὁ βοῦς καί ὁ ὄνος, θερμαίνουν τό βρέφος μέ τήν πνοή τους.

Γύρω καί μπροστά στό σπήλαιο εἶναι τοποθετημένες οἱ δευτερεύουσες σκηνές, πού συνοδεύουν καί συμπληρώνουν τό θέμα τῆς Γεννήσεως. Στό ἄκρο ἀριστερό τμῆμα τῆς συνθέσεως, ἔξω ἀπό τό σπήλαιο εἰκονίζονται ἕξι ἄγγελοι δοξολογοῦντες, ἐνῶ στό δεξιό ἄκρο ἕνας ἄγγελος (εἰκ. 41) ἀναγγέλει σέ δύο ποιμένες τήν γέννηση τοῦ Χριστοῦ. Στήν κάτω δεξιά γωνία τῆς σκηνῆς εἰκονίζεται ὁ Ἰωσήφ, καθισμένος πάνω σέ σαμάρι σκεφτικός καί ἀπομονωμένος ἀπό τά ὑπόλοιπα πρόσωπα τῆς συνθέσεως. Κάτω ἀπό τήν Παναγία εἰκονίζεται ἡ σκηνή τοῦ λουτροῦ, ἡ ὁποία, ὅπως εἶναι γνωστό, εἶναι ἐμπνευσμένη ἀπό τό ἀπόκρυφο Εὐαγγέλιο τοῦ Ἰακώβου. Ἡ σκηνή ἀπαρτίζεται ἀπό τήν μαία ἀριστερά, τήν Σαλώμη δεξιά καί τόν Χριστό μέσα στόν λουτήρα. Στό ἀριστερό ἄκρο τῆς εἰκόνας, μπροστά στά πόδια τῆς Παναγίας εἰκονίζονται, κατά σειρά ἡλικίας, οἱ τρεῖς μάγοι σέ κίνηση προσκυνήσεως.

Ἡ σκηνή τῆς Γεννήσεως ἀναπτύσσεται πάνω σέ κόκκινο καί ὄχι χρυσό βάθος, ὅπως εἶναι ὁ κανόνας. Πάνω στό κόκκινο βάθος ἀναγράφεται μέ λευκά γράμματα ἡ ἐπιγραφή: Η Χ(ΡΙΣΤΟ)Υ ΓΕΝΗΣΙΣ, δηλωτική τοῦ εἰκονιζομένου θέματος[31].

Τό εἰκονογραφικό σχῆμα τῆς Γεννήσεως πού περιγράψαμε παραπάνω εἶναι ἤδη διαμορφωμένο στήν βυζαντινή τέχνη τοῦ 10ου αἰώνα καί κυρίως τοῦ 11ου αἰώνα[32]. Τήν περίοδο αὐτή οἱ ἐπί μέρους σκηνές τοῦ θέματος διατάσσονται μέ κυκλική διάταξη γύρω ἀπό τό σπήλαιο μέ ποικιλία μάλιστα στήν θέση καί

*Εἰκ. 41. Ἄγγελος ἀπό τήν εἰκόνα τῆς Γεννήσεως. Λεπτομέρεια τῆς εἰκ. 42.*



στάση τῶν προσώπων πού τήν συνθέτουν. Εἰδικότερα, ἡ Γέννηση τῆς Μονῆς Βατοπαιδίου τόσο στό γενικό εἰκονογραφικό σχῆμα, ὅσο καί στήν θέση καί στάση τῶν προσώπων πού τήν ἀπαρτίζουν σχετίζεται ἄμεσα μέ ἔργα τοῦ 11ου–12ου αἰώνα, ὅπως τόν κώδικα 587 τῆς Μονῆς Διονυσίου, τό Εὐαγγελιστάριο τῆς Μονῆς Μεγίστης Λαύρας, τόν κώδικα 274 τῆς Μονῆς Ἰωάννου Θεολόγου τῆς Πάτμου, τό φύλλο τετραπτύχου τῆς Μονῆς Ἁγίας Αἰκατερίνης τοῦ Σινᾶ, τήν Γέννηση τοῦ Ὁσίου Δαβίδ Θεσσαλονίκης κ.ἄ.[33].

*Εἰκ. 42. Γέννηση. Δεύτερο μισό 12ου αἰώνα.*

Εἰκ. 43. Ἡ Θεοτόκος μέ τόν Χριστό στήν φάτνη ἀπό τήν εἰκόνα τῆς Γεννήσεως. Λεπτομέρεια τῆς εἰκ. 42.

Στήν εἰκόνα τοῦ M
εἰκονίζεται ἀνακεκλιμέ
μέ τό δεξιό. Φέρει διά
Ἰωάννης, σέ προχωρημ
Στήν μέση τοῦ ὁμίλου
λι"[35]. Στήν δεξιά ἄκρη
Τήν παράσταση πλαισ
κτηριστικό τῆς εἰκόνας
ση ὅτι ἀποτελεῖ εἰκόν
ΔΙΠΝΟΣ.

Εἰκονογραφικά ἡ
ἀπό τό τέλος τοῦ 13ου



### 3. Ὁ Μυστικός Δεῖπνος (25,5x18 ἑκ.)

Στήν εἰκόνα τοῦ Μυστικοῦ Δείπνου (εἰκ. 44, 45), στήν ἀριστερή ἄκρη ἑνός ἡμικυκλικοῦ τραπεζιοῦ, εἰκονίζεται ἀνακεκλιμένος ὁ Χριστός, νά κρατάει μέ τό ἀριστερό χέρι κλειστό εἰλητάριο καί νά εὐλογεῖ μέ τό δεξιό. Φέρει διάλιθο ἔνσταυρο φωτοστέφανο. Ἀριστερά του κάθεται ὁ ἀγαπημένος μαθητής του Ἰωάννης, σέ προχωρημένη ἡλικία[34], καί ὄχι νέος, "ἀνακείμενος ἐν τῷ κόλπῳ τοῦ Ἰησοῦ" (Ἰωάν. 13, 23). Στήν μέση τοῦ ὁμίλου τῶν μαθητῶν διακρίνεται ὁ Ἰούδας, ὁ ὁποῖος ἁπλώνει τό χέρι του στό "σκουτέλι"[35]. Στήν δεξιά ἄκρη τοῦ Χριστοῦ, ἀπέναντι ἀπό τόν Χριστό, μόλις διακρίνεται ὁ ἀπόστολος Πέτρος. Τήν παράσταση πλαισιώνουν δύο διώροφα κτήρια, λιτά σέ σύλληψη καί διαμόρφωση. Ἰδιόμορφο χαρακτηριστικό τῆς εἰκόνας εἶναι τό κόκκινο βάθος, ἐνῶ οἱ μικρές διαστάσεις της[36] μᾶς ὁδηγοῦν στήν ὑπόθεση ὅτι ἀποτελεῖ εἰκόνα ἐπιστυλίου τέμπλου ἑνός παρεκκλησίου. Ἐπιγραφή στό μέσον τῆς εἰκόνας Ο ΔΙΠΝΟΣ.

Εἰκονογραφικά ἡ εἰκόνα ἀκολουθεῖ τήν εἰκονογραφική παράδοση τοῦ 11ου–12ου αἰώνα[37], ἡ ὁποία ἀπό τό τέλος τοῦ 13ου αἰώνα θά ἀνατραπεῖ ριζικά, καθώς ὁ Χριστός θά περάσει στό κέντρο τοῦ τραπε-




*Εἰκ. 44. Μυστικός Δεῖπνος. Δεύτερο μισό 12ου αἰώνα.*


Ο ΔΙΠΝΟϹ



ζιοῦ, ἐνῶ οἱ μαθητές του θά καθίσουν καί μπροστά ἀπ' αὐτό. Ἔτσι, τόσο στό γενικό σχῆμα, ὅσο καί στίς λεπτομέρειες ἡ εἰκόνα τοῦ Μυστικοῦ Δείπνου βρίσκει τό παράλληλο στό ψαλτήριο Barberini, στό ψαλτήριο τῆς Μελισάνθης καί στό Τετραευάγγελο ἀρ. 93 τῆς Ἐθνικῆς Βιβλιοθήκης τῶν Ἀθηνῶν, ἔργα πού κλιμακώνονται χρονικά μέσα στόν 12ο αἰώνα[38].

Τεχνοτροπικά οἱ δύο εἰκόνες, τῆς Γεννήσεως τοῦ Χριστοῦ καί τοῦ Μυστικοῦ Δείπνου, συνδέονται στενά μέ δύο εἰκόνες τοῦ δεύτερου μισοῦ τοῦ 12ου αἰώνα πού προέρχονται ἀπό τό Ἅγιον Ὄρος, τῆς Μεταμορφώσεως τοῦ Hermitage καί τῆς Ἐγέρσεως τοῦ Λαζάρου[39] τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου Ἀθηνῶν. Κοινά στοιχεῖα ἀνάμεσα στίς τέσσερις εἰκόνες εἶναι τό ἀσυνήθιστο κόκκινο τοῦ βάθους[40], ἡ λιτή, σκηνογραφικοῦ χαρακτήρα, ὑποδήλωση τοῦ χώρου, ἡ μικρογραφική ἀντίληψη, τό ζωγραφικό πλάσιμο στά πρόσωπα (εἰκ. 41, 43, 44), ἡ κοινότητα τῶν φυσιογνωμικῶν τύπων, ἡ συνοπτική ἐπίπεδη ἀπόδοση τοῦ ρούχου κ.ἄ.

Ἄν μάλιστα λάβουμε ὑπόψη ὅτι οἱ τέσσερις εἰκόνες προέρχονται ἀπό τό Ἅγιον Ὄρος, ἔχουν περίπου τίς ἴδιες διαστάσεις[41], παρουσιάζουν κοινά τεχνοτροπικά χαρακτηριστικά, ὁ δέ διάλιθος, ἔνσταυρος φωτοστέφανος τοῦ Χριστοῦ στήν εἰκόνα τοῦ Μυστικοῦ Δείπνου καί σ' αὐτή τῆς Μεταμορφώσεως φέρει τήν ἴδια διακόσμηση, πού συνηθίζεται σέ ἔργα τοῦ δεύτερου μισοῦ τοῦ 12ου αἰώνα[42], τότε μποροῦμε νά δεχτοῦμε ὅτι ἡ εἰκόνα τῆς Γεννήσεως καί τοῦ Μυστικοῦ Δείπνου, ὅπως καί οἱ ἄλλες δύο, χρονολογοῦνται στό δεύτερο μισό τοῦ 12ου αἰώνα καί ἀνήκουν στό ἴδιο ἐπιστύλιο τέμπλου παρεκκλησίου Μονῆς τοῦ Ἁγίου Ὄρους[43]. Μάλιστα, τό γεγονός ὅτι ἡ εἰκόνα τῆς Γεννήσεως τοῦ Χριστοῦ προέρχεται ἀπό τό Κελλί τοῦ Ἁγίου Προκοπίου, μονύδριο, ἄλλοτε, τοῦ 11ου αἰώνα, δέν ἀποκλείεται τό σύνολο τῶν τεσσάρων εἰκόνων νά ἀνήκει στό ἐπιστύλιο τέμπλο τοῦ μεσοβυζαντινοῦ αὐτοῦ μονυδρίου[44].

*Εἰκ. 45. Μυστικός Δεῖπνος. Λεπτομέρεια τῆς εἰκ. 44.*

### 4. Βημόθυρο. Ἡ Παναγία τοῦ Εὐαγγελισμοῦ (107x35 ἑκ.)

Ἡ Παναγία ἀπό τόν Εὐαγγελισμό ἑνός βημοθύρου (εἰκ. 46) ἀποτελεῖ ἀντιπροσωπευτικό δεῖγμα τῆς ὑστεροκομνήνειας αἰσθητικῆς στό τέλος τοῦ 12ου αἰώνα. Ἡ Παναγία εἰκονίζεται ὄρθια μπροστά σέ θρόνο χωρίς ἐρεισίνωτο, μέ ρυθμική ἀντικίνηση καί συστροφή τοῦ σώματος γύρω ἀπό τόν ἄξονά της, καθώς πατᾶ σταθερά στό ἀριστερό πόδι, ἔχει ἄνετο τό δεξιό καί στρέφει τό σῶμα της πρός τά δεξιά. Παράλληλα κάμπτει τό κεφάλι πρός τά δεξιά καί ἀνασηκώνει τό δεξιό χέρι ὥς τό πηγούνι, ἔνδειξη ὑποταγῆς στό θέλημα τοῦ Θεοῦ, σύμφωνα ἄλλωστε μέ τήν ἐπιγραφή πού τήν συνοδεύει. Ἡ Παναγία φοράει βαθυπράσινο ἱμάτιο καί καστανό μαφόριο μέ χρυσή παρυφή, ἐνῶ σύμφωνα μέ τό πρωτοευαγγέλιο τοῦ Ἰακώβου[45], κρατάει στό ἀριστερό χέρι τήν ρόκα καί στό δεξιό τό ἀδράχτι γνέθοντας.

Τό βάθος τοῦ φωτοστεφάνου εἶναι καφέ ἀνοιχτό πάνω στό ὁποῖο ἑλίσσεται κυματοειδής βλαστός, πού ἀποδίδεται σέ χρυσογραφία. Τό βάθος τῆς εἰκόνας ἀντί χρυσοῦ εἶναι λαχανοπράσινο μέ κόκκινο γραπτό πλαίσιο. Στό ἄνω μέρος τῆς καμπύλης ἀπόληξης σώζονται τρεῖς ἀπό τούς ἕνδεκα κονδύλους πού ἔστεφαν τό βημόθυρο. Ἐπιγραφή ἄνω καί δεξιά ἀναφέρεται στό θέμα [ΕΥΑΓΓΕΛ]ΗΣΜΟΣ καί στό σχετικό κείμενο τοῦ Εὐαγγελίου: ΗΔΟΥ ΟΙ /ΔΟΥΛΟΙ/ Κ(ΥΡΙΟ)Υ ΓΕ/ ΝΙΤΟ/ ΜΟΙ/ ΚΑ/ ΤΑ/ ΤΟ/ ΡΙΜΑ/ ΣΟΥ (Λουκ. 1, 28-38).

Εἰκονογραφικά ὁ τύπος τῆς Παναγίας ὄρθιας εἶναι συνήθης στήν εἰκονογραφία τῆς σκηνῆς τοῦ Εὐαγγελισμοῦ τῆς μεσοβυζαντινῆς περιόδου, ἄν καί στό 12ο αἰώνα παρατηρεῖται μιά προτίμηση στόν τύπο τῆς καθισμένης[46]. Ὡστόσο, ἡ Παναγία, πού εἰκονίζεται γνέθουσα στήν εἰκόνα μας, ἀκολουθεῖ ἕνα ἀπό τά βασικά χαρακτηριστικά τῆς εἰκονογραφίας τοῦ Εὐαγγελισμοῦ στήν περίοδο τῶν Κομνηνῶν[47].



*Εἰκ. 46. Βημόθυρο μέ τήν Παναγία τοῦ Εὐαγγελισμοῦ. Γύρω στά 1200.*




*Εικ. 47*
*Εικ. 48.*

Τό πρόσωπο τῆς Παναγίας (εἰκ. 47) εἶναι τριγωνικό, μέ ἔντονο περίγραμμα στήν ἐσωτερική παρειά, στενή μύτη, πού ἔχει πλατιά ρουθούνια καί σφιχτό στόμα, μέ ἔντονα φρύδια καί μάτια ὀρθάνοιχτα, πού τό δεξιό δίνει τήν ἐντύπωση τῆς ἐξοφθαλμίας. Ὁ ὄγκος τοῦ προσώπου ἀποδίδεται μέ τρόπο ζωγραφικό, ὅπου κυριαρχεῖ τό ρόδινο τῆς σάρκας, πού ἁπλώνεται σέ μεγάλες ἑνιαῖες ἐπιφάνειες, μέ περιορισμένη πράσινη σκιά, ἐνῶ τά φῶτα ἄλλοτε σάν χτένι ὁρίζουν τά πτερύγια τῆς μύτης καί τά ζυγωματικά καί ἄλλοτε πλατιά καί πηχτά φωτίζουν τό πηγούνι, τό μέτωπο ἤ τά δάχτυλα τῆς παλάμης. Ἡ τεχνική αὐτή, ζωγραφικοῦ χαρακτήρα, στήν ἀπόδοση του προσώπου, πού εἶναι ἀπαλλαγμένη ἀπό τό πλέγμα τῆς δέσμης κόκκινων γραμμῶν στά μάγουλα –βασικό χαρακτηριστικό τῆς κομνήνειας ζωγραφικῆς– ἀπαντᾶ σέ μνημεῖα τοῦ δεύτερου μισοῦ τοῦ 12ου αἰώνα[48].

Ἡ πτυχολογία, τόσο στόν χιτώνα, ὅσο καί στό ἱμάτιο ἀποδίδεται μέ πτυχές πλατιές, πού πέφτουν εὐθύγραμμα, χωρίς τσακίσματα ἤ κυματισμούς, μέ μνημειακή βαρύτητα, στά πλαίσια τάσεων τοῦ τέλους τοῦ 12ου αἰώνα πού ἔρχονται σέ ἀντίθεση μέ τό μανιερισμό τῆς ὑστεροκομνήνειας αἰσθητικῆς, πού κυριαρχεῖ τήν περίοδο αὐτή[49].

Ἔτσι ἡ Παναγία τοῦ βημοθύρου στήν τυπολογία[50] καί στήν τεχνική ἀπόδοση τοῦ προσώπου καί τοῦ ἐνδύματος, στήν κλειστή φόρμα μέ τήν ἔντονη ἀντικίνηση τοῦ σώματος, ἀντιπροσωπεύει τάσεις τῆς ὑστεροκομνήνειας ζωγραφικῆς[51], γι' αὐτόν τόν λόγο μπορεῖ νά χρονολογηθεῖ γύρω στό 1200.



*Εἰκ. 47. Ἡ Παναγία τοῦ Βημοθύρου. Λεπτομέρεια τῆς εἰκ. 46.*
*Εἰκ. 48. Ἐπιστύλιο τέμπλου. Βαϊοφόρος. Λεπτομέρεια τῆς εἰκ. 30*


IC
XC

## Εἰκόνες τοῦ 13ου καί τοῦ πρώτου μισοῦ τοῦ 14ου αἰώνα

### 5. Χριστός Παντοκράτωρ (118x89 ἑκ.)

Στήν εἰκόνα τοῦ Χριστοῦ (εἰκ. 1, 49, 50)[1] ὁ καλλιτέχνης τόν ἀποδίδει στόν καθιερωμένο καί ἰδιαίτερα διαδεδομένο εἰκονογραφικό τύπο τοῦ Χριστοῦ Παντοκράτορος[2]. Ὁ Χριστός εἰκονίζεται στηθαῖος, μετωπικός, μέ ἐλαφρά στροφή τοῦ σώματος πρός τά δεξιά. Μέ τό ἀριστερό χέρι κρατάει κλειστό εἰλητάριο, ἀντί κώδικα Εὐαγγελίου, ἐνῶ μέ τό δεξιό, πού ἀναδύεται μέσα ἀπό τό ἱμάτιο, εὐλογεῖ. Φοράει ἀνοιχτοκάστανο, ὀρθόσημο χιτώνα μέ χρυσογραφία καί βαθυκύανο ἱμάτιο, πού ἀφήνει ἀκάλυπτο τόν δεξιό ὦμο. Τό βάθος τῆς εἰκόνας εἶναι χρυσό. Ἑκατέρωθεν τοῦ ἔνσταυρου φωτοστεφάνου ἀναπτύσσονται τά συμπιλήματα Ι(ΗΣΟΥ)Σ Χ(ΡΙΣΤΟ)Σ.

Ἡ κατάσταση διατήρησης τῆς εἰκόνας εἶναι σχετικά καλή. Παρατηροῦνται δύο κατακόρυφες ρηγματώσεις τοῦ ξύλου καί ἀπώλειες κατά τόπους τοῦ χρυσοῦ βάθους. Ἐπίσης, τό κάτω πλαίσιο, μαζί μέ τμῆμα τῆς εἰκόνας, ἔχει ἀποκοπεῖ, προκειμένου ὡς δεσποτική εἰκόνα νά προσαρμοστεῖ σέ νεώτερο τέμπλο.

Ὁ εἰκονογραφικός τύπος τοῦ Χριστοῦ σέ προτομή, πού εὐλογεῖ μέ τό δεξιό χέρι καί κρατάει κλειστό εἰλητάριο μέ τό ἀριστερό, πού σκοπό ἔχει νά τονίσει τήν ἰδιότητά του ὡς διδασκάλου τοῦ λόγου τοῦ Θεοῦ, ἔχει γνωρίσει περιορισμένη διάδοση κατά τήν βυζαντινή περίοδο. Εἰκονογραφικά ἀκολουθεῖ τήν εἰκόνα τοῦ Χριστοῦ Παντοκράτορα τῆς Μονῆς Βατοπαιδίου τοῦ τελευταίου τέταρτου τοῦ 13ου αἰώνα (εἰκ. 52), τήν εἰκόνα τοῦ Χριστοῦ Παντοκράτορος (1262–1263) τοῦ ναοῦ τῆς Παναγίας Περιβλέπτου στήν Ἀχρίδα, δωρεά τοῦ ἀρχιεπισκόπου τῆς πόλεως Κωνσταντίνου Καβάσιλα κ.ἄ.[3] Μάλιστα, κοινό στοιχεῖο ἀνάμεσα στήν εἰκόνα τῆς Μονῆς καί στήν εἰκόνα τῆς Ἀχρίδος εἶναι ἡ μνημειακότητα στό στήσιμο καί τό αὐστηρό ἦθος τῆς μορφῆς.

Κατά τήν συντήρηση τῆς εἰκόνας διαπιστώθηκε ὅτι τά ἐνδύματα τοῦ Χριστοῦ, τό εἰλητάριο, τά μαλλιά καί τό χρυσό βάθος, παρά τίς μεταγενέστερες ἐπεμβάσεις, ἀνήκουν σέ παλιότερο στρῶμα ζωγραφικῆς. Ἀντίθετα τό πρόσωπό του, μέ τήν γαλήνια εἰρηνική ἔκφραση φαίνεται ὅτι ἀποτελεῖ ἐπέμβαση ἀξιόλογου καλλιτέχνη τοῦ τέλους τοῦ 13ου ἤ τῆς πρώτης εἰκοσαετίας τοῦ 14ου αἰώνα (βλ. εἰκ. 64), κάτω ἀπό τήν ὁποία διαπιστώθηκε ἡ ὕπαρξη τοῦ ἀρχικοῦ στρώματος ζωγραφικῆς.

Χαρακτηριστικό τῆς ζωγραφικῆς τοῦ ἀρχικοῦ στρώματος εἶναι ἡ ἐξαίρετη ἐπεξεργασία τοῦ χρυσοῦ βάθους μέ τούς ρόδακες πού ἀντιφεγγίζουν στό ἔξεργο περιθώριο τῆς εἰκόνας καί στό φωτοστέφανο. Ἡ τεχνική αὐτή στήν ἐπεξεργασία τοῦ χρυσοῦ βάθους, πού ἦταν γνωστή μόνο σέ εἰκόνες τοῦ 13ου αἰώνα τῆς Μονῆς τοῦ Σινᾶ[4], καί ἡ ὁποία ἔχει ἐντοπιστεῖ καί σέ ἄλλες ἔξι εἰκόνες τοῦ Χριστοῦ Παντοκράτορος τῆς Μονῆς Βατοπαιδίου τοῦ δευτέρου μισοῦ τοῦ 13ου αἰώνα, προσανατολίζει, μαζί μέ ἄλλα στοιχεῖα, ὅπως τήν ἰδιαίτερη εἰκονογραφική συνάφεια μέ τήν εἰκόνα τῆς Ἀχρίδος, στήν χρονολόγηση τοῦ ἀρχικοῦ στρώματος ζωγραφικῆς τῆς εἰκόνας στόν 13ο αἰώνα, μέ προέλευσή της ἀπό ἕνα κοινό μέ τίς εἰκόνες τοῦ Σινᾶ καλλιτεχνικό κέντρο, ἴσως τήν Κωνσταντινούπολη.

*Εἰκ. 49. Χριστός Παντοκράτωρ. 13ος καί 14ος αἰώνας.*



### 6. Χριστός Παντοκράτωρ (57x43 ἑκ.)

Δύο εἰκόνες τοῦ Χριστοῦ Παντοκράτορος καί τῆς Παναγίας Ὁδηγήτριας, ἴδιων διαστάσεων[5], εἶναι ἔργα σύγχρονα καί ἐντάσσονται στήν ἐπίδοση τοῦ ἰδίου καλλιτέχνη. Οἱ εἰκόνες αὐτές ἦταν, πιθανότατα, δεσποτικές εἰκόνες στό τέμπλο ἑνός μικροῦ παρεκκλησίου στό τελευταῖο τέταρτο τοῦ 13ου αἰώνα ἤ λόγῳ τῶν μικρῶν διαστάσεων, εἰκόνες προσκυνήσεως.

Στήν εἰκόνα τοῦ Χριστοῦ, ὁ Χριστός εἰκονίζεται στό γνωστό τύπο τοῦ Παντοκράτορος (εἰκ. 52), στηθαῖος μέ ἐλαφρά ἀντικίνηση, καθώς στρέφει τό σῶμα του δεξιά καί τό κεφάλι καί τό βλέμμα πρός τά ἀριστερά. Εὐλογεῖ μέ τό δεξιό χέρι, πού βγαίνει μέσα ἀπό τό ἱμάτιο, ἐνῶ μέ τό ἀριστερό, κρατᾶ κλειστό εἰλητάριο. Φοράει μελιτζανί χιτώνα μέ χρυσορόδινο σημεῖο καί βαθυκόκκινο ἱμάτιο, πού καλύπτει καί τούς δύο ὤμους. Πάνω στό χρυσό κάμπο οἱ ἐπιγραφές: Ι(ΗΣΟΥ)Σ Χ(ΡΙΣΤΟ)Σ Ο ΠΑΝΤΟΚΡΑΤΩΡ.

Ἡ ἀπεικόνιση τοῦ Χριστοῦ Παντοκράτορα μέ κλειστό εἰλητάριο, ἡ ὁποία δέν εἶναι συνήθης στήν εἰκονογραφία του, σκοπό ἔχει νά τονίσει τήν ἰδιότητα τοῦ Χριστοῦ ὡς διδασκάλου τοῦ λόγου τοῦ Θεοῦ. Προγενέστερα τῆς εἰκόνας τῆς Μονῆς παραδείγματα ἀπαντοῦν στόν κώδικα Plut. V, 9 τῆς Λαυρεντιανῆς Βιβλιοθήκης τῆς Φλωρεντίας (τέλος 10ου – ἀρχές 11ου αἰ.) καί στόν Χριστό τῆς Δεήσεως στό χαμένο σήμερα ψηφιδωτό τοῦ νάρθηκα τοῦ ναοῦ τῆς Κοιμήσεως τῆς Θεοτόκου στήν Νίκαια (1065–1067)[6].

Ἡ αὐστηρή μορφή τοῦ Χριστοῦ, μέ τό μακρόστενο πρόσωπο καί τά ἁδρά χαρακτηριστικά, συνιστᾶ ἕνα φυσιογνωμικό καί εἰκονογραφικό τύπο, παρόμοιο τοῦ ὁποίου στόν 13ο αἰώνα συναντᾶμε στήν εἰκόνα τοῦ Χριστοῦ Παντοκράτορος τῆς Ἀχρίδος (1262–1263), ἡ ὁποία ἱστορήθηκε ἀρχιερατεύοντος τοῦ Κωνσταντίνου Καβάσιλα[7].

Ἀπό τεχνοτροπική ἄποψη τό πρόσωπο τοῦ Χριστοῦ ἀποδίδεται μέ περιορισμένες σέ ἔκταση σκιές, χρώματος καφέ, πλατιές φωτισμένες ἐπιφάνειες ὤχρας, στίς ὁποῖες τό φῶς ἀναλύεται σέ δέσμη ἐλεύθερων, εὔκαμπτων γραμμῶν, πού συμβάλλουν στήν ἀπόδοση τοῦ ὄγκου τοῦ προσώπου. Ἀνάλογη τεχνική στήν ἀπόδοση τοῦ προσώπου παρατηρεῖται στήν ψηφιδωτή ἀπεικόνιση τοῦ Χριστοῦ Παντοκράτορος στήν Παρηγορήτισσα τῆς Ἄρτης (γύρω στά 1290), γιά τήν ὁποία ὁ Ὀρλάνδος ἐκφράζει τήν ἄποψη ὅτι μιμεῖται τρόπους πού χαρακτηρίζουν τήν τεχνική λατρευτικῶν, φορητῶν εἰκόνων[8].

Συμπερασματικά, ἡ εἰκόνα τοῦ Χριστοῦ Παντοκράτορος στόν εἰκονογραφικό καί φυσιογνωμικό τύπο μέ τό συνοφρυωμένο πρόσωπο καί τό αὐστηρό πλάγιο βλέμμα, πού δείχνει νά ἐπιστρέφει σέ κομνήνειους τύπους[9], ἐντάσσεται σέ εἰκονιστικούς τύπους καί καλλιτεχνικούς τρόπους τοῦ δεύτερου μισοῦ τοῦ 13ου αἰώνα καί μάλιστα τοῦ τελευταίου τετάρτου τοῦ αἰώνα[10].

### 7. Παναγία Ὁδηγήτρια (57,5x43 ἑκ.)

Στήν εἰκόνα τῆς Παναγίας ἀριστεροκρατούσας (εἰκ. 9, 51) ἡ Θεοτόκος εἰκονίζεται σέ προτομή, πάνω σέ χρυσό βάθος, στό γνωστό τύπο τῆς Ὁδηγήτριας. Κρατάει μέ τό ἀριστερό της χέρι τόν Χριστό, πρός τόν ὁποῖο κλίνει ἐλαφρά καί στοργικά τό κεφάλι της, ἐνῶ ἀνασηκώνει σέ χειρονομία δέησης τό δεξιό χέρι· φοράει μελιτζανί μαφόριο μέ γαλαζωπές ἀνταύγειες. Ὁ Χριστός ἀποδίδεται μισοξαπλωμένος στήν ἀγκαλιά της, ἔχοντας τό δεξιό πόδι κάτω ἀπό τό ἀριστερό, μέ ἀνάστροφο τό γυμνό πέλμα. Κρατάει κλειστό εἰλητάριο μέ τό ἀριστερό χέρι καί εὐλογεῖ μέ τό δεξιό, περασμένο μέσα ἀπό τό πορτοκαλόχρωμο ἱμάτιο.

Ἀπό εἰκονογραφική ἄποψη ἰδιαίτερο ἐνδιαφέρον παρουσιάζει ἡ στάση τοῦ Χριστοῦ, πού εἰκονίζεται σχεδόν ξαπλωμένος στήν ἀγκαλιά της, ὅπως στήν ἀπεικόνιση τοῦ Ἀναπεσόντος πού ἀποτελεῖ, ὅπως εἶναι

*Εἰκ. 50. Χριστός Παντοκράτωρ. Λεπτομέρεια τῆς εἰκ. 49.*




Εικ. 51. Παναγία Όδηγήτρια. Τελευταίο τέταρτο 13ου αιώνα.




*Εικ. 52. Χριστός Παντοκράτωρ. Τελευταίο τέταρτο 13ου αιώνα.*



γνωστό, προεικόνιση τοῦ Θείου πάθους. Ἐπίσης τά σταυρωμένα πόδια τοῦ Χριστοῦ μέ τό γυμνό πέλμα ἐντάσσονται στήν σημειολογία τοῦ πάθους ἤδη ἀπό τόν 13ο αἰώνα καί χαρακτηρίζουν μιά σειρά κρητικῶν εἰκόνων τοῦ 15ου καί 16ου αἰώνα[11]. Ἔτσι, ἡ εἰκόνα τῆς Μονῆς ἀποτελεῖ μιά παραλλαγή τοῦ τύπου τῆς Παναγίας Ὁδηγήτριας, μέ εἰκονογραφικά στοιχεῖα πού παραπέμπουν στό μελλούμενο πάθος τοῦ Χριστοῦ, καί τῆς ὁποίας ἀπό τά πιό πρώϊμα παραδείγματα εἶναι μιά εἰκόνα τῆς Μονῆς τοῦ Σινᾶ τοῦ τελευταίου τέταρτου τοῦ 13ου αἰώνα[12].

Ὁ φυσιογνωμικός τύπος τῆς Παναγίας (εἰκ. 53) μέ τό τριγωνικό πρόσωπο, τό ἐλαφρά ἐξογκωμένο μέτωπο, τά μεγάλα μάτια, τά σπαθωτά φρύδια, τήν λεπτή καί μακριά μύτη καί τά σαρκώδη χείλη, στέκεται κοντά σέ ἔργα τοῦ δεύτερου μισοῦ τοῦ 13ου αἰώνα, ὅπως εἶναι ἡ εἰκόνα τῆς Παναγίας Ὁδηγήτριας τῆς Μονῆς Χιλανδαρίου (1260–1270) καί ἡ Θεοτόκος δεομένη τοῦ Σινᾶ[13].

Ἐπίσης ὁ φυσιογνωμικός τύπος τοῦ Χριστοῦ (εἰκ. 54) μέ τό παχουλό πρόσωπο, τά ἁδρά χαρακτηριστικά, τό μεγάλο μέτωπο καί τήν κοντή, χοντρή μύτη χαρακτηρίζει τήν προσωπογραφία τοῦ Χριστοῦ σέ ἔργα τοῦ δεύτερου μισοῦ τοῦ 13ου καί τῶν ἀρχῶν τοῦ 14ου αἰώνα, ὅπως εἶναι ἡ εἰκόνα τῆς Παναγίας Ὁδηγήτριας τῆς Μονῆς Χιλανδαρίου (1260–1270), ἡ εἰκόνα τῆς Παναγίας Ὁδηγήτριας τῆς Μονῆς Βατοπαιδίου (εἰκ. 56) καί ἡ εἰκόνα τῆς Παναγίας Ὁδηγήτριας τῆς Μονῆς Σινᾶ[14].

Ἀπό τεχνική ἄποψη στό πρόσωπο τῆς Παναγίας καί τοῦ Χριστοῦ μέ τίς πλατιές ἐπιφάνειες ὤχρας πού ροδίζουν, τίς λαδοκάστανες περιορισμένες σέ ἔκταση σκιές, τήν ἀπόδοση τῆς ὀφθαλμικῆς κόγχης καί τῶν ἄλλων χαρακτηριστικῶν τοῦ προσώπου, τήν τάση γιά τονισμό τῆς ἐπιφανείας τῆς σάρκας μέ δέσμη εὔκαμπτων, γραμμικῶν φώτων στά ζυγωματικά, στό πηγούνι, γύρω ἀπό τά χείλη ἀναγνωρίζονται τρόποι πού εἶναι ταυτόσημοι σέ ἔργα τοῦ δεύτερου μισοῦ τοῦ 13ου αἰώνα, ὅπως εἶναι ἡ γνωστή εἰκόνα τῆς Μονῆς Χιλανδαρίου (1260–1270)[15].

Ἀπό τήν ἄλλη στήν ἀπόδοση τοῦ ρούχου τῆς Παναγίας παρατηρεῖται μιά εὐκαμψία καί μαλακότητα της πτυχολογίας, δυτικοῦ τύπου, πού εἶναι ρευστή, ἐνῶ τό μαφόριο στό κεφάλι δίνει τήν ἐντύπωση ὅτι εἶναι "φουσκωμένο", καθώς ἀποδίδεται χωρίς σχηματικές ἀναδιπλώσεις, ὅπως συνηθίζεται, καί πέφτει μέ κυματιστά τσακίσματα μόνο ἀπό δεξιά[16].

Μέ βάση τά εἰκονογραφικά, τυπολογικά καί τεχνικά χαρακτηριστικά ἔχουμε τήν γνώμη ὅτι ἡ εἰκόνα τῆς Παναγίας Ὁδηγήτριας κατατάσσεται στό δεύτερο μισό καί πιθανότατα στό τελευταῖο τέταρτο τοῦ 13ου αἰώνα. Μάλιστα τό ἀνήσυχο βλέμμα, μέ τήν τρομαγμένη στάση τοῦ Χριστοῦ, καθώς ὁραματίζεται στό θλιμμένο πρόσωπο τῆς Παναγίας τό μελλούμενο πάθος του, ἀναδεικνύουν τήν ψυχογραφική ἱκανότητα τοῦ καλλιτέχνη καί κατατάσσουν τήν εἰκόνα στίς πιό ἔξοχες δημιουργίες τῆς περιόδου.

**8. Παναγία Ὁδηγήτρια (63x44,5)**

Ἡ Παναγία εἰκονίζεται μετωπική σέ προτομή, στόν αὐστηρό εἰκονογραφικό τύπο τῆς Παναγίας Ὁδηγήτριας (εἰκ. 55, 56). Μέ τό ἀριστερό



*Εἰκ. 53 καί 54. Παναγία Ὁδηγήτρια. Λεπτομέρειες τῆς εἰκ. 51.*



χέρι κρατάει τόν Χριστό, ἐνῶ τό δεξιό τείνει σέ χειρονομία ἱκεσίας. Τό κεφάλι της τό στρέφει ἐλαφρά πρός τά δεξιά, ὅπου καί κατευθύνει τό βλέμμα της. Φοράει καστανοκόκκινο μαφόριο καί μπλέ χιτώνα, πού φέρουν ἐπιζωγράφιση νεώτερων χρόνων. Ὁ Χριστός εἰκονίζεται στήν ἀγκαλιά τῆς Παναγίας μέ ὄρθιο τό κορμί, ἐνῶ μέ τό κεφάλι ὑψωμένο ἀτενίζει μέ ὀρθάνοιχτα μάτια τήν Παναγία. Στό ἀριστερό χέρι κρατάει κλειστό εἰλητάριο, ἐνῶ μέ τό δεξιό εὐλογεῖ. Φοράει κόκκινο ἱμάτιο καί ἀνοιχτοπράσινο, καταστόλιστο χιτώνα μέ ἀνθικά κοσμήματα, πού ἀποδίδονται μέ τήν τεχνική τῆς χρυσογραφίας. Ἡ Παναγία καί ὁ Χριστός φέρουν χρυσό φωτοστέφανο, ὅπου ἀναπτύσσεται ἔξεργος φυλλοφόρος καί ἀνθοφόρος κυματοειδής βλαστός.

Ἡ εἰκόνα δέν διατηρεῖται σέ καλή κατάσταση, καθόσον τά ροῦχα τῆς Παναγίας καί ἐνδεχομένως τοῦ Χριστοῦ εἶναι ἐπιζωγραφημένα. Σέ ἐπιζωγράφιση ὀφείλεται, ἐπίσης, τό μπλέ βάθος, ἐνῶ τό χρυσό βάθος καί ὁ ἀνάγλυφος διάκοσμος τοῦ φωτοστεφάνου εἶναι μεταγενεστέρων χρόνων. Ἀπό τήν ἀρχική ζωγραφική διατηροῦνται σέ πολύ καλή κατάσταση τά γυμνά μέρη τοῦ σώματος τοῦ Χριστοῦ καί τῆς Παναγίας, δηλαδή τά πρόσωπα καί τά χέρια.

Ἡ Παναγία Ὁδηγήτρια ἀκολουθεῖ καθιερωμένο ἀπό τήν παράδοση εἰκονογραφικό τύπο[17]. Στόν φυσιογνωμικό τύπο ἡ Παναγία μέ τό συνοφρυωμένο μέτωπο τό πλάγιο, ἐλαφρά μελαγχολικό στήν ἔκφραση πρόσωπο συνδυάζει στοιχεῖα τῆς Παναγίας Ὁδηγήτριας τῆς ἀμφιπρόσωπης εἰκόνας τῆς Καστοριᾶς[18] (δεύτερο μισό 12ου αἰώνα) καί τῆς Παναγίας ἔνθρονης τοῦ ναοῦ τοῦ Πρωτάτου (γύρω στά 1290)[19].

Ἐπίσης, ὁ φυσιογνωμικός τύπος τοῦ Χριστοῦ, μέ τό παχουλό πρόσωπο, τά ἁδρά σαρκώδη χαρακτηριστικά, τό εὐρύ μέτωπο μέ τά βαθιά σκιασμένα μάτια, τήν χοντρή, τονισμένη στήν ἄκρη μύτη καί τά σαρκωμένα κόκκινα χείλη ἀπαντᾶ σέ ἔργα τοῦ δεύτερου μισοῦ τοῦ 13ου αἰώνα, ὅπως εἶναι ὁ Χριστός τῆς Παναγίας Ὁδηγήτριας τῆς Μονῆς Χιλανδαρίου (1260–1270)[20], ὁ Χριστός τῆς Παναγίας Ὁδηγήτριας τῆς Μονῆς Βατοπαιδίου (τελευταῖο τέταρτο τοῦ 13ου αἰώνα, εἰκ. 54)[21], ὁ Χριστός τῆς Παναγίας Ὁδηγήτριας τῆς Μονῆς τοῦ Σινᾶ (τελευταῖο τέταρτο τοῦ 13ου αἰώνα)[22] κ.ἄ.

Ἀπό τεχνικῆς ἀπόψεως στό πρόσωπο τῆς Παναγίας καί τοῦ Χριστοῦ (εἰκ. 55, 56) μέ τίς πλατιές ἐπιφάνειες ὤχρας πού ροδίζουν, τίς λαδοπράσινες, περιορισμένες σέ ἔκταση σκιές, πού διαβαθμίζονται μαλακά, ἀναγνωρίζονται κοινοί τρόποι σέ ἔργα τοῦ δεύτερου μισοῦ τοῦ 13ου αἰώνα, ὅπως στήν Παναγία ἔνθρονη τοῦ ναοῦ τοῦ Πρωτάτου καί στόν Χριστό τῆς Παναγίας Ὁδηγήτριας τοῦ Χιλανδαρίου, στήν Παναγία Ὁδηγήτρια τοῦ Βατοπαιδίου καί στήν Παναγία Ὁδηγήτρια τοῦ Σινᾶ.



*Εἰκ. 55. Παναγία Ὁδηγήτρια. Τελευταῖο τέταρτο 13ου αἰώνα.*
*Εἰκ. 56. Παναγία Ὁδηγήτρια. Ὁ Χριστός. Λεπτομέρεια τῆς εἰκ. 55.*

Συμπερασματικά, ὁ φυσιογνωμικός τύπος τῆς Παναγίας καί τοῦ Χριστοῦ, ἡ τεχνική στήν ἀπόδοση τοῦ προσώπου καί τό αὐστηρό ἐκφραζόμενο ἦθος τῆς Παναγίας, πού ἔρχεται σέ ἀντίθεση μέ τήν παιδική ἀθωότητα τοῦ προσώπου τοῦ Χριστοῦ, συνδέουν τήν εἰκόνα τῆς Παναγίας Ὁδηγήτριας τῆς Μονῆς Βατοπαιδίου μέ κορυφαῖα ἔργα τῆς ζωγραφικῆς τοῦ δευτέρου μισοῦ τοῦ 13ου αἰώνα καί μάλιστα τοῦ τελευταίου τετάρτου τοῦ αἰώνα.

## 9. Χριστός Παντοκράτωρ (124x82 ἑκ.)

Δύο εἰκόνες τοῦ Χριστοῦ Παντοκράτορος καί τῆς Παναγίας Ὁδηγήτριας, πού ἔχουν περίπου τίς ἴδιες διαστάσεις εἶναι ἔργα σύγχρονα καί προέρχονται, πιθανότατα ἀπό τό τέμπλο τοῦ καθολικοῦ τῆς Μονῆς κατά τό τελευταῖο τέταρτο τοῦ 13ου αἰώνα.

Στήν εἰκόνα τοῦ Χριστοῦ Παντοκράτορος (εἰκ. 60) ὁ Χριστός εἰκονίζεται στηθαῖος, μέ ἐλαφρά στροφή τοῦ σώματος πρός τά δεξιά καί τῆς κεφαλῆς ἀριστερά[23]. Μέ τό ἀριστερό χέρι κρατάει κλειστό λιθοκόσμητο καί μαργαριτοποίκιλτο κώδικα Εὐαγγελίου, ἐνῶ μέ τό δεξιό εὐλογεῖ. Φοράει μελιτζανί ὀρθόσημο χιτώνα καί βαθυκύανο ἱμάτιο. Πάνω στό χρυσό βάθος ἀναπτύσσονται οἱ συντομογραφίες Ι(ΗΣΟΥ)Σ Χ(ΡΙΣΤΟ)Σ, ἐνῶ διακρίνονται ἴχνη τῆς προσωνυμίας ο ΠΑΝΤΟΚΡΑΤΩΡ. Ὁ φωτοστέφανος καί τά χέρια τοῦ Χριστοῦ καθώς καί τό Εὐαγγέλιο ἔφεραν σέ νεώτερη περίοδο ἀσημένια ἐπένδυση, ὅπως φαίνεται ἀπό τίς ὀπές τῶν καρφιῶν πού τήν στήριζαν.

Στό αὐτόξυλο πλαίσιο μέ εἰδική ἐπεξεργασία τοῦ χρυσοῦ βάθους (εἰκ. 365) ἀναπτύσσεται μίμηση διάλιθου διακόσμου μέ συνεχή ζώνη φωτεινῶν δίσκων πού ἀντιφεγγίζουν, ἐναλλασσόμενοι μέ ἄλλους δίσκους μικροτέρων διαστάσεων σταυροειδῶς διατεταγμένων. Ἐπίσης, τά περιγράμματα τῶν κεραιῶν τοῦ σταυροῦ τοῦ φωτοστέφανου ὁρίζονται μέ σειρά μικρῶν φωτεινῶν δίσκων, ἐνῶ μέσα στίς κεραῖες ἀναπτύσσεται σύστημα ὁμόκεντρων καί ἀλληλοτεμνόμενων φωτεινῶν δίσκων, πού ἀποδίδουν τό θέμα τῶν πέντε ἄρτων.



Ἡ εἰκόνα δέν διατηρεῖται σέ καλή κατάσταση. Παρατηροῦνται ἐκτεταμένες ἀπολεπίσεις τῆς ζωγραφικῆς στόν χιτώνα καί στό ἱμάτιο, ἀλλά καί ἐπιζωγραφίσεις στά γυμνά μέρη, τό πρόσωπο, τόν λαιμό καί ἐνδεχομένως τά χέρια. Ἐπίσης φαίνεται, ὅτι ἔχει περιοριστεῖ τό ἀρχικό εὖρος τῆς κόμης. Οἱ νεώτερες αὐτές ἐπεμβάσεις τοῦ 14ου–15ου, πιθανότατα, αἰώνα ἔχουν ἀλλοιώσει τήν ἀρχική ποιότητα τοῦ ἔργου.

Παρά ταῦτα, τά τυπολογικά καί φυσιογνωμικά χαρακτηριστικά μέ τό μακρόστενο πρόσωπο, τόν στιβαρό λαιμό μέ τήν τονισμένη μυολογία, τό μέγεθος καί τόν ὄγκο τῆς δεξιᾶς παλάμης μέ τίς σχηματικές ἀρθρώσεις τῶν μεγάλων δακτύλων, ὅπως καί ἡ μνημειακότητα τῆς μορφῆς μέ τό σωματικό εὖρος καί τήν γαλήνια, βαθιά στοχαστική ἔκφραση τοῦ προσώπου συνδέουν τήν εἰκόνα τῆς Μονῆς Βατοπαιδίου μέ ἔργα τοῦ δευτέρου μισοῦ τοῦ 14ου αἰώνα καί μάλιστα τοῦ τελευταίου

*Εἰκ. 57. Χριστός Παντοκράτωρ. Λεπτομέρεια τῆς εἰκ. 60.*

*Εἰκ. 58. Παναγία Ὁδηγήτρια. Ὁ Χριστός. Λεπτομέρεια τῆς εἰκ. 59.*

τετάρτου, ὅπως τήν εἰκόνα τοῦ Χριστοῦ Παντοκράτορος τῆς Μονῆς Χιλανδαρίου, κορυφαῖο ἔργο τῆς πρώτης περιόδου τῶν Παλαιολόγων (γύρω στά 1260–1270)[24], τήν εἰκόνα τοῦ Χριστοῦ Παντοκράτορος τῆς Μονῆς Βατοπαιδίου (τέλος 13ου αἰώνα)[25], (εἰκ. 63), καί τήν τοιχογραφία τοῦ ἔνθρονου Χριστοῦ στόν ναό τοῦ Πρωτάτου[26].

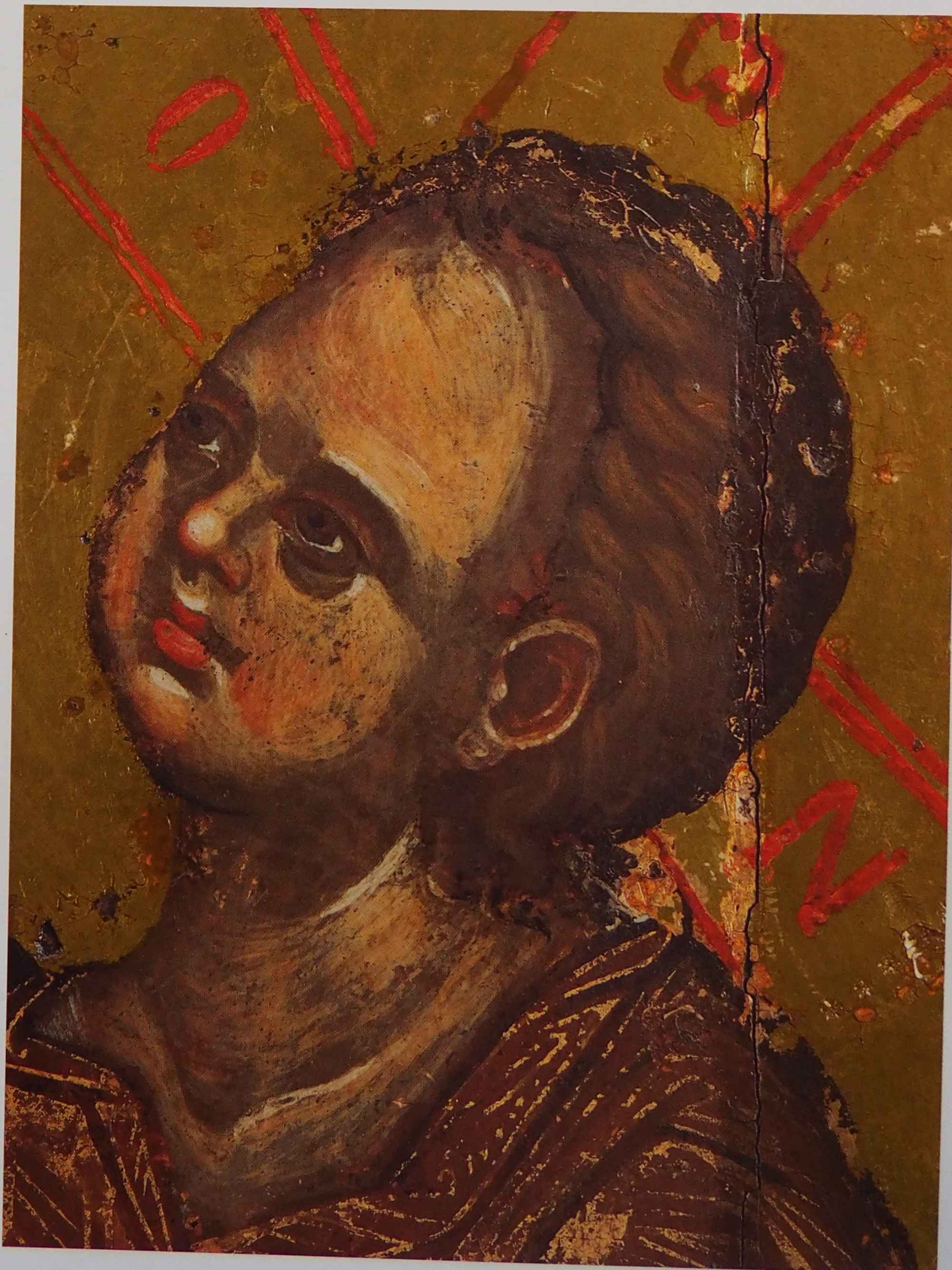
Στήν χρονολόγηση τῆς ἀρχικῆς φάσεως τῆς εἰκόνας τοῦ Χριστοῦ Παντοκράτορος στό δεύτερο μισό τοῦ 13ου αἰώνα ὁδηγεῖ ἡ εἰδική ἐπεξεργασία τοῦ χρυσοῦ καί ἡ ἀπομίμηση διάλιθου διακόσμου μέ εἰδική ἐπεξεργασία τοῦ χρυσοῦ βάθους στό ἔξεργο πλαίσιο καί στόν φωτοστέφανο. Ἀνάλογη τεχνική ἐπεξεργασίας τοῦ χρυσοῦ βάθους, μέ τό ἴδιο αἰσθητικό ἀποτέλεσμα, παρατηρεῖται σέ ἔξι ἄλλες εἰκόνες τῆς Μονῆς Βατοπαιδίου τοῦ 13ου αἰώνα (εἰκ. 49, 60, 63, 61, 66, 67), ὅπως καί σέ τρεῖς εἰκόνες τῆς Μονῆς Σινᾶ τοῦ δεύτερου μισοῦ τοῦ 13ου αἰώνα[27].

### 10. Παναγία Ὁδηγήτρια (128x91ἑκ.)

Στήν εἰκόνα τῆς Παναγίας Ὁδηγήτριας ἀριστεροκρατούσας[28] ἡ Παναγία εἰκονίζεται σέ προτομή μέ ἐλαφρά στροφή τοῦ σώματος πρός τά ἀριστερά (εἰκ. 59). Στήν ἀγκαλιά της κρατάει μέ τό ἀριστερό χέρι τόν Χριστό, ἐνῶ μέ τό δεξιό, κατά παρέκκλιση τῆς καθιερωμένης χειρονομίας, ἀγγίζει τόν μηρό τοῦ δεξιοῦ ποδιοῦ. Παράλληλα, γέρνει τό κεφάλι της στοργικά πρός τόν Χριστό, πρός τόν ὁποῖο στρέφει μέ ἀνείπωτη τρυφερότητα τό μελαγχολικό βλέμμα της. Φοράει βαθυκάστανο μαφόριο μέ χρυσή περίκλειση καί βαθύ πράσινο χιτώνα πού κουμπώνει πρό τοῦ στήθους[29].

Ὁ Χριστός εἰκονίζεται στήν ἀγκαλιά τῆς Παναγίας μέ στητό τό κορμί καί τό κεφάλι ὑψωμένο πρός τήν Παναγία, πρός τήν ὁποία εἶναι στραμμένο τό βλέμμα του. Ἡ Παναγία καί ὁ Χριστός, φέρουν φωτοστέφανο μέ στικτά περιγράμματα, πού ἀναπτύσσονται πάνω σέ χρυσό βάθος, καί συνοδεύονται μέ τά ἀκόλουθα συμπιλήματα: Μ(ΗΤΗ)Ρ Θ(ΕΟ)Υ καί Ι(ΗΣΟΥ)Σ Χ(ΡΙΣΤΟ)Σ.

Ἡ Παναγία Ὁδηγήτρια, πού ἀποδίδεται σέ οἰκεία καί τρυφερή σχέση μέ τόν Χριστό, ἀκολουθεῖ καθιερωμένο ἀπό τήν παράδοση καί λίαν διαδεδομένο εἰκονογραφικό τύπο[30], πού στήν μελαγχολική ἔκφραση τῶν προσώπων ὑποδηλώνεται τό μελλούμενο πάθος τοῦ Χριστοῦ. Διαφοροποιεῖται ἀπό τόν καθιερωμένο τύπο μέ τήν χειρονομία τοῦ δεξιοῦ χεριοῦ, τό ὁποῖο δέν τείνει πρό τοῦ στήθους, ἀλλά ἀγγίζει μ' αὐτό τό δεξιό μηρό. Ἡ εἰκονογραφική αὐτή λεπτομέρεια εἶναι γνωστή σέ ἔργα κυρίως, ἐργαστηρίων τῆς Θεσσαλονίκης τοῦ 14ου αἰώνα, ὅπως εἶναι μία εἰκόνα τῆς Παναγίας Ὁδηγήτριας τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου Ἀθηνῶν (πρῶτο μισό 14ου αἰώνα), μία εἰκόνα τῆς Παναγίας



*Εἰκ. 59 καί 60. (Ἑπόμενες σελίδες). Παναγία Ὁδηγήτρια καί Χριστός Παντοκράτωρ. Τελευταῖο τέταρτο 13ου αἰώνα.*


ΜΡ ΘΥ
ΙϹ ΧϹ
Ο ΩΝ


XC

Εἰκ. 61. Ἅγιος Ἰωάννης ὁ Χρυσόστομος. Τέλος 13ου αἰώνα.

Ἐλεούσας τοῦ Μουσείου Βυζαντινοῦ Πολιτισμοῦ Θεσσαλονίκης (δεύτερη δεκαετία 14ου αἰ.) καί μία εἰκόνα τῆς Μονῆς Βατοπαιδίου τοῦ τέλους τοῦ 14ου αἰώνα (εἰκ. 124)[31].

Τυπολογικά τά πρόσωπα τῆς Παναγίας καί τοῦ Χριστοῦ κινοῦνται στήν παράδοση τῆς ζωγραφικῆς τῆς τέχνης τοῦ 13ου καί 14ου αἰώνα. Ἀπό τεχνική ἄποψη, παρά τίς φθορές τῆς ζωγραφικῆς[32], τό μαλακό ζωγραφικό πλάσιμο μέ τίς λαδοπράσινες σκιές, πλατιές ἐπιφάνειες ὤχρας, τίς κόκκινες, διάχυτες κηλίδες στά μάγουλα, πού ἀναδεικνύουν τόν ροδαλό, μεστό σάρκας, ὄγκο τοῦ προσώπου, καί τά πλατιά, εὔκαμπτα φῶτα πού γίνονται χρωματικές κηλίδες στά δάχτυλα, συνδέονται μέ καθιερωμένους τρόπους τῆς ζωγραφικῆς τοῦ δεύτερου μισοῦ τοῦ 13ου αἰώνα.

Ἔτσι, ὁ φυσιογνωμικός τύπος τῆς Παναγίας καί τοῦ Χριστοῦ, ἡ τεχνική στήν χυμώδη ζωγραφική ἀπόδοση τοῦ προσώπου, ἡ θερμότητα τῶν χρωματικῶν τόνων, τό γαλήνιο, μελαγχολικά στοχαστικό πρόσωπο καί ἡ ὑψηλή ἐκφραστική ποιότητα συνδέουν τήν εἰκόνα τῆς Μονῆς Βατοπαιδίου μέ κορυφαῖα ἔργα τῆς βυζαντινῆς τέχνης τοῦ δεύτερου μισοῦ τοῦ 13ου αἰώνα, ὅπως εἶναι οἱ τοιχογραφίες τοῦ ναοῦ στήν Sopočani τῆς μεσαιωνικῆς Σερβίας (γύρω στά 1265), ἡ εἰκόνα τῆς Παναγίας Ὁδηγήτριας στήν Μονή Χιλανδαρίου (1260–1270) στό Ἅγιον Ὄρος καί κυρίως ἡ εἰκόνα τῆς Παναγίας ὁλόσωμης βρεφοκρατούσας (εἰκ. 72) τῆς Μονῆς (τέλος 13ου – ἀρχές 14ου αἰώνα), ὅπως καί ἡ τοιχογραφία τῆς Παναγίας Ὁδηγήτριας τοῦ ναοῦ τοῦ Πρωτάτου (γύρω στά 1290) ἐπίσης στό Ἅγιον Ὄρος[33].

Ὁ ἰδιαίτερος εἰκονογραφικός σύνδεσμος τῆς εἰκόνας τῆς Μονῆς μέ φορητές εἰκόνες ἐργαστηρίων τῆς Θεσσαλονίκης, ὅπως καί ἡ καλλιτεχνική συνάφεια μέ ἔργα τοῦ τέλους τοῦ 13ου αἰώνα ἐργαστηρίων, ἐπίσης, τῆς Θεσσαλονίκης, συνηγοροῦν στήν προέλευσή της ἀπό τήν πόλη αὐτή καί στήν χρονολόγησή της στό τελευταῖο τέταρτο ἤ στό τέλος τοῦ 13ου αἰώνα.

**11. Ἅγιος Ἰωάννης ὁ Χρυσόστομος (58x43 ἑκ.)**

Ὁ πατριάρχης τῆς Κωνσταντινουπόλεως, Ἰωάννης ὁ Χρυσόστομος εἰκονίζεται μετωπικός μέχρι τήν ὀσφύ νά κρατάει μέ τό ἀριστερό του χέρι κλειστό κώδικα μέ πολύτιμη στάχωση καί μέ τό δεξιό του σταυρό (εἰκ. 61, 62), ὁ συμβολισμός καί ἡ θεολογία τοῦ ὁποίου ἀπετέλεσε κεντρικό καί κύριο θέμα τῶν ὁμιλιῶν του[34]. Φοράει ἀρχιερατικά ἄμφια: σάκκο, ἐπιμάνικα, καί ὠμοφόριο διακοσμημένο μέ μαύρους σταυρούς. Στό κεφάλι του φέρει στικτό φωτοστέφανο. Ὁ κάμπος τῆς εἰκόνας εἶναι χρυσός,



*Εἰκ. 62. Ἅγιος Ἰωάννης ὁ Χρυσόστομος. Λεπτομέρεια τῆς εἰκ. 61.*

ἐνῶ ἡ ἐπιγραφή σέ χρῶμα κιννάβαρι, Ο ΑΓ(ΙΟΣ)/ΙΩ(ΑΝΝΗΣ), ἀναγράφεται στήν ἀριστερή πάνω γωνία τῆς εἰκόνας.

Στήν εἰκόνα τό μεγαλύτερο μέρος τῆς ζωγραφικῆς διατηρεῖται σέ πολύ καλή κατάσταση. Ὡστόσο, τό ἀριστερό τμῆμα της, μαζί καί ἡ ἄνω γωνία τοῦ ξύλου ἔχει ἐκπέσει, ὅπως καί τό ὑπόστρωμα, καταστρέφοντας τόν ἀριστερό βραχίονα καί τόν ὦμο τοῦ ἁγίου.

Ὁ εἰκονογραφικός τύπος τοῦ ἁγίου, ὁ ὁποῖος, πιθανότατα, ἀνάγεται σέ παλαιοχριστιανικά πρότυπα, εἶναι αὐτός πού ἐπικρατεῖ ἀπό τόν 11ο ἤδη αἰώνα[35]. Μάλιστα, ἡ ἀπεικόνισή του στήν εἰκόνα τῆς Μονῆς μέ τόν σταυρό πού κρατάει στό δεξιό του χέρι ἀποτελεῖ σπάνιο στοιχεῖο τῆς εἰκονογραφίας του, πού συνιστᾶ εἰκαστική ἔκφραση τοῦ ἀγώνα καί τῆς ἀντίστασης ὑπέρ τῆς ὀρθῆς πίστεως. Τό στοιχεῖο αὐτό ἀπαντᾶ σέ εἰκόνα τοῦ ἁγίου Ἰωάννου τοῦ Χρυσοστόμου τῆς Μονῆς Μεγίστης Λαύρας (τελευταῖο τέταρτο 13ου αἰώνα)[36], σέ εἰκόνα τῶν Τριῶν Ἱεραρχῶν (δεύτερο μισό 14ου αἰ., εἰκ. 121) καί σέ εἰκόνα τοῦ ἁγίου Ἰωάννου τοῦ Χρυσοστόμου τῆς Μονῆς Βατοπαιδίου (τρίτο τέταρτο τοῦ 14ου αἰώνα, εἰκ. 117), ὅπως καί σέ ἀπεικονίσεις τοῦ δεύτερου μισοῦ τοῦ 15ου αἰώνα σέ ἔργα Κρητικῆς Σχολῆς[37].

Σέ τυπολογικό καί φυσιογνωμικό ἐπίπεδο ὁ ἅγιος Ἰωάννης ὁ Χρυσόστομος τῆς εἰκόνας τῆς Μονῆς Βατοπαιδίου διακρίνεται μέ τό πλατύ εὔσαρκο σῶμα, τό τριγωνικό σχῆμα τῆς κεφαλῆς, τά κοντά, κατσαρά μαλλιά μέ τήν παπαλήθρα καί τό κοντό γένι, τό ὑψηλό ρυτιδωμένο μέτωπο, τό σαρκωμένο πρόσωπο μέ τά κόκκινα χείλη, τά ἔντονα ζυγωματικά καί τά μεγάλα ἐκφραστικά, καλοσχεδιασμένα μάτια μέ διακριτή τήν κόρη καί τήν ἴριδα, ὅπως στούς ἁγίους τοῦ Πρωτάτου (γύρω στό 1290)[38]. Χαρακτηριστική εἶναι, ἐπίσης, ἡ διαμόρφωση τῶν αὐτιῶν μέ τόν μεγάλο λοβό καί τούς μακρούς κοχλίες πού εἶναι ταυτόσημη μέ αὐτήν τῶν ἁγίων τοῦ Πρωτάτου. Στόν τύπο αὐτό τοῦ προσώπου τοῦ ἁγίου ὁ ἀνώνυμος καλλιτέχνης τῆς εἰκόνας παραμένει, σέ γενικές γραμμές πιστός στήν περιγραφή τοῦ Ἐλπίου τοῦ Ρωμαίου[39].

Στήν τεχνική ἀπόδοση τοῦ εὔσαρκου προσώπου, μέ τά ἁδρά χαρακτηριστικά, ἐπικρατεῖ ἡ θερμή ὤχρα μέ περιορισμένες πράσινες σκιές καί πλατειά γραμμικά φῶτα, πού σχεδιάζουν τίς ρυτίδες, τονίζουν τούς ὄγκους στό μέτωπο ἤ φωτίζουν τό πρόσωπο γύρω ἀπό τά μάτια καί στήν μύτη. Τά προσωπογραφικά χαρακτηριστικά καί ἡ τεχνική αὐτή ἀναγνωρίζονται στόν ἅγιο Ἰωάννη τόν Χρυσόστομο τῆς Ἱερᾶς Μονῆς Μεγίστης Λαύρας (τελευταῖο τέταρτο 13ου αἰώνα), καί στίς τοιχογραφίες τοῦ ναοῦ τοῦ Πρωτάτου[40]. Κοινό, ἐπίσης, στοιχεῖο μέ τά παραπάνω ἔργα εἶναι ἡ τάση νά ἀποδοθεῖ τό πρόσωπο μέ τήν πειστικότητα ἑνός ἐξιδανικευμένου πορτραίτου, ὅπως καί ἡ ἔκφραση πνευματικῆς γαλήνης καί ψυχικῆς καταλλαγῆς, πού ἀποτυπώνεται στά ὑγρά μάτια.

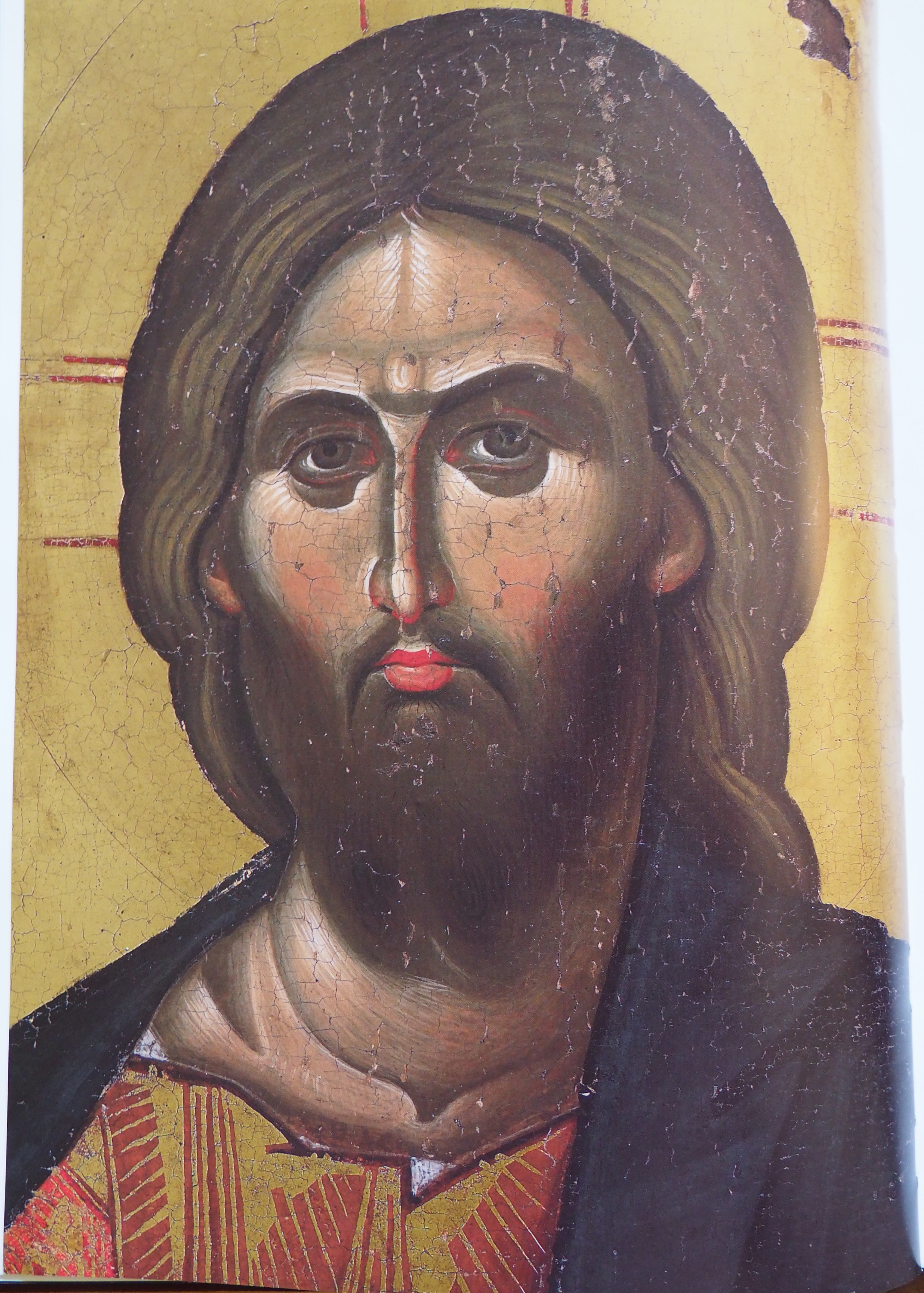
Μέ βάση τίς εἰκονογραφικές καί τεχνοτροπικές παρατηρήσεις ἡ εἰκόνα τοῦ ἁγίου Ἰωάννου τοῦ Χρυσοστόμου, πού διακρίνεται γιά τήν ἐκφραστική της ποιότητα, ἐντάσσεται στό πνευματικό καί καλλιτεχνικό κλίμα πού παρήγαγε τίς τοιχογραφίες τοῦ ναοῦ τοῦ Πρωτάτου καί χρονολογεῖται στό τέλος τοῦ 13ου αἰώνα.

### 12. Χριστός Παντοκράτωρ (83x58 ἑκ.)

Σέ μιά ἄλλη εἰκόνα τοῦ Χριστοῦ Παντοκράτορα (εἰκ. 63–65) ὁ Χριστός εἰκονίζεται σέ προτομή, μετωπικός. Κρατάει μέ τό ἀριστερό του χέρι κλειστό, λιθοκόσμητο κώδικα Εὐαγγελίου καί εὐλογεῖ μέ τό δεξιό. Φοράει σταρόχρωμο χιτώνα, μέ χρυσοκονδυλιές καί πορτοκαλί σημεῖο, καί βαθυκύανο ἱμάτιο, πού πέφτει στό δεξιό του ὦμο, ἀφήνοντας ἀκάλυπτο τό δεξιό του χέρι. Στό κεφάλι φέρει ἔνσταυρο φωτοστέφανο, ἐνῶ τά γνωστά συμπιλήματα Ι(ΗΣΟΥ)Σ Χ(ΡΙΣΤΟ)Σ ἀποδίδονται στίς ἐπάνω γωνίες τοῦ χρυσοῦ βάθους τῆς εἰκόνας.

*Εἰκ. 63. Χριστός Παντοκράτωρ. Τέλος 13ου αἰώνα.*


IC
XC

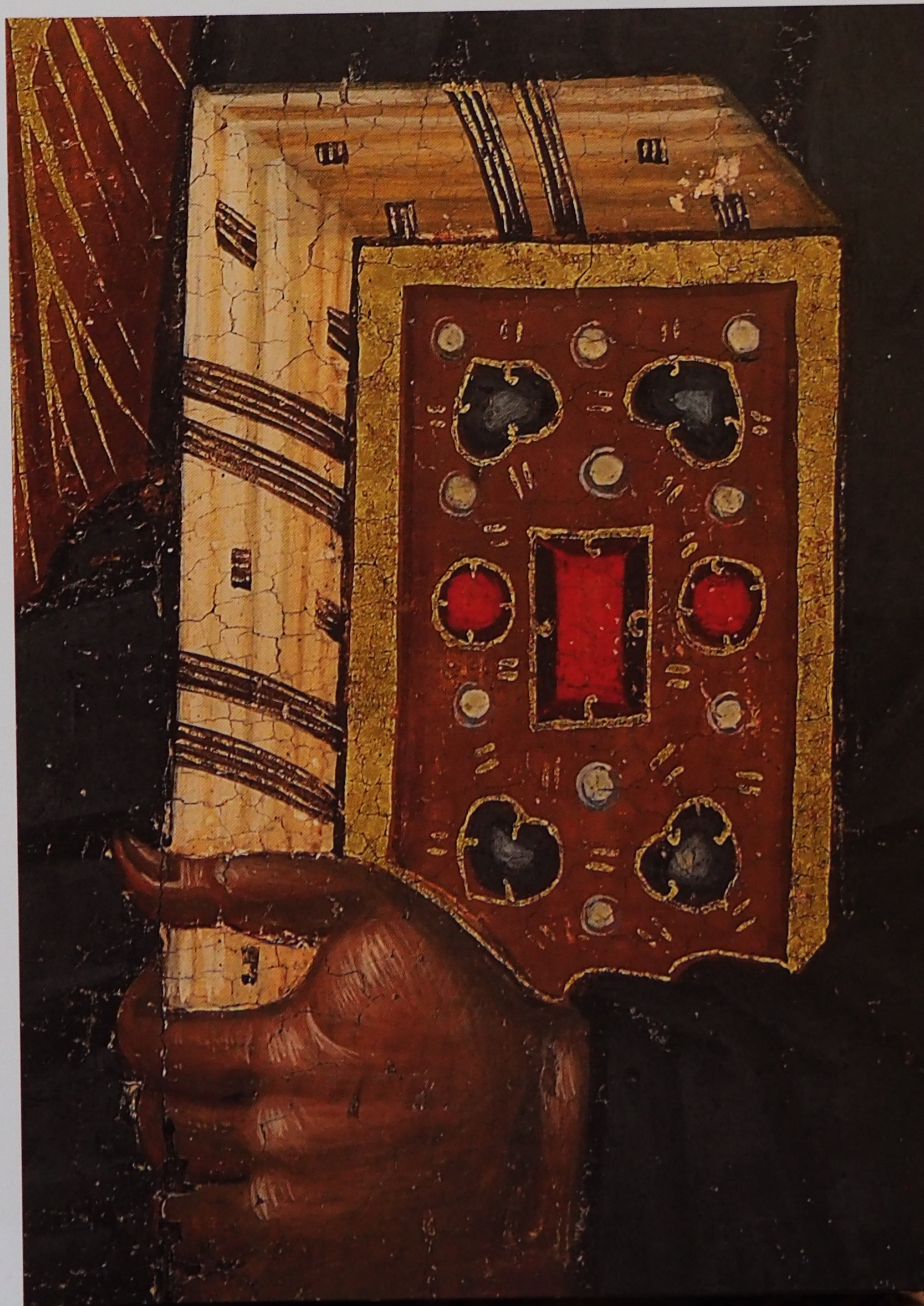


Ἡ εἰκόνα πάνω στό χρυσό βάθος τοῦ ἔξεργου αὐτόξυλου πλαισίου, πλήν τοῦ κάτω, καί στό φωτοστέφανο φέρει ρόδακες πού ἀντιφεγγίζουν[41]. Ἡ τεχνική αὐτή στήν ἐπεξεργασία τοῦ χρυσοῦ βάθους, πού ἦταν γνωστή μόνο σέ εἰκόνες τῆς Μονῆς Σινᾶ τοῦ 13ου αἰώνα[42], ἔχει ἐντοπιστεῖ καί σέ ἄλλες ἕξι εἰκόνες τῆς Μονῆς Βατοπαιδίου τοῦ 13ου αἰώνα (εἰκ. 49, 59, 60, 61, 66, 67)[43].

Ἡ αὐστηρή μορφή τοῦ Χριστοῦ μέ τό ψηλό μέτωπο, τά συνοφρυωμένα φρύδια, τά κανονικά φυσιογνωμικά χαρακτηριστικά, τό στιβαρό λαιμό μέ τήν σχηματική μυολογία του, τήν μυώδη παλάμη τοῦ δεξιοῦ χεριοῦ μέ τά μεγάλα δάχτυλα, ἀπορρέει ἀπό τήν εἰκόνα τοῦ Χριστοῦ Παντοκράτορος τῆς Μονῆς Χιλανδαρίου (1260–1270), συνδέεται ὅμως στενότερα μέ τήν τοιχογραφία τοῦ Χριστοῦ Παντοκράτορα στόν ναό τοῦ Πρωτάτου στό Ἅγιον Ὄρος[44].

Μάλιστα ὁ λαδοπράσινος προπλασμός, περιορισμένος σέ ἔκταση, ἡ ὤχρα τῆς πλατιᾶς σάρκας, πού ροδίζει διακριτικά στά μάγουλα, τά καλογραμμένα χαρακτηριστικά τοῦ προσώπου, τά γραμμικά φῶτα καί ὁ τρόπος μέ τόν ὁποῖο διατάσσονται στό μέτωπο καί γύρω ἀπό τά μάτια, ἀναγνωρίζονται στήν τοιχογραφία τοῦ Χριστοῦ στόν ναό τοῦ Πρωτάτου. Μέ βάση τά παραπάνω, ἔχουμε τήν γνώμη ὅτι τά τεχνικά χαρακτηριστικά στήν ἀπόδοση τοῦ προσώπου καί ὁ στενός σύνδεσμος τῆς εἰκόνας τοῦ Χριστοῦ τῆς Μονῆς μέ τήν τοιχογραφία τοῦ Χριστοῦ στόν ναό τοῦ Πρωτάτου στόν φυσιογνωμικό τύπο καί στό ἐκφραζόμενο αὐστηρό, ἀλλά γαλήνιο ἦθος κατατάσσουν τήν εἰκόνα στό τέλος τοῦ 13ου αἰώνα καί τήν ἐντάσσουν στήν καλλιτεχνική ἐπίδοση τοῦ Μανουήλ Πανσέληνου καί τοῦ ἐργαστηρίου του[45].

Μέ βάση τά παραπάνω ἔχουμε τήν γνώμη ὅτι ἡ τεχνική τῶν ροδάκων πού ἀντιφεγγίζουν στό χρυσό βάθος –πού παρατηρεῖται σέ ἔργα τοῦ 13ου αἰώνα– τά τεχνικά χαρακτηριστικά στήν ἀπόδοση τοῦ προσώπου καί ὁ στενός σύνδεσμος τῆς εἰκόνας τοῦ Χριστοῦ μέ τήν τοιχογραφία τοῦ Χριστοῦ τοῦ Πρωτάτου (1290), κατατάσσουν τήν εἰκόνα τῆς Μονῆς Βατοπαιδίου στό τέλος τοῦ 13ου αἰώνα.



**13–14. Ἅγιος Γεώργιος (88x50 ἑκ.) καί ἅγιος Δημήτριος (88x52 ἑκ.)**

Ἀπό τίς πιό σημαντικές εἰκόνες πού σώζονται στήν Μονή Βατοπαιδίου εἶναι οἱ εἰκόνες τοῦ ἁγίου Γεωργίου (εἰκ. 67) καί τοῦ ἁγίου Δημητρίου (εἰκ. 66)[46]. Στίς εἰκόνες αὐτές, πού εἶναι ἔργο τοῦ ἰδίου καλλιτέχνη, οἱ ἅγιοι εἰκονίζονται σέ προτομή, στόν τύπο τοῦ στρατιωτικοῦ ἁγίου. Τό σῶμα τους, πού ἀποδίδεται μέ συστροφή, εἶναι πλατύ μέ ριχτούς

*Εἰκ. 64 καί 65. Χριστός Παντοκράτωρ. Λεπτομέρειες τῆς εἰκ. 63.*

*Εἰκ. 66 καί 67. (Ἑπόμενες σελίδες). Ἅγιος Δημήτριος καί ἅγιος Γεώργιος. Γύρω στά 1300.*









ὤμους καί δίνει τήν ἐντύπωση νά συμπιέζεται γιά νά χωρέσει στά στενά ὅρια τῆς εἰκόνας. Στά πρόσωπα τῶν ἁγίων μέ τούς ζεστούς χρωματικούς τόνους, πού διαβαθμίζονται μαλακά, τό γαλήνιο, ἐλαφρά μελαγχολικό βλέμμα, πού ἀπευθύνεται στόν προσκυνητή, ἀποδίδονται μέ ἐκφραστική ζωντάνια τά πορτραῖτα νέων σέ ἡλικία πολεμιστῶν, μαρτύρων τῆς ἐκκλησίας, στήν ἀπεικόνιση τῶν ὁποίων ὁ καλλιτέχνης χρησιμοποίησε ἀσφαλῶς δάνεια ἀπό ἀρχαῖες πηγές, πού ἀνάγονται στήν παλαιοχριστιανική περίοδο.

Ἀπό τυπολογική ἄποψη ὁ φυσιογνωμικός τύπος τῶν ἁγίων (εἰκ. 68, 69) μέ τό εὐγενικό, στοχαστικό πρόσωπο, τό ἐλαφρά μελαγχολικό, ρεμβῶδες βλέμμα, μέ τήν βαθιά πνευματικότητα καί τό ὑψηλό ἦθος ἐντάσσουν τίς εἰκόνες αὐτές στό καλλιτεχνικό ὕφος καί τήν ἐκφραστική ποιότητα τῶν τοιχογραφιῶν τοῦ ναοῦ τοῦ Πρωτάτου (γύρω στό 1290) στίς Καρυές Ἁγίου Ὄρους, οἱ ὁποῖες σύμφωνα μέ τήν παράδοση ἀποδίδονται στόν περίφημο ἀπό τήν Θεσσαλονίκη καλλιτέχνη "κῦρ Μανουήλ τόν Πανσέληνον", πού συγκαταλέγεται ἀνάμεσα στούς μεγαλύτερους καλλιτέχνες ὅλων τῶν ἐποχῶν. Αὐτό συνάγεται ἀπό τήν σύγκριση τοῦ ἁγίου Γεωργίου καί τοῦ ἁγίου Δημητρίου μέ τίς ὁμώνυμες, ἀλλά καί ἄλλες τοιχογραφίες ἁγίων τοῦ Πρωτάτου[47].

Ἀπό τεχνική ἄποψη ὁ τρόπος ἀποδόσεως τοῦ προσώπου μέ τήν πλατιά ἐπιφάνεια τῆς θερμῆς ὤχρας, πού ροδίζει ἐλαφρά, τίς πράσινες σκιές στό μέτωπο, στίς παρειές καί στόν λαιμό, πού σά διάφανο δίχτυ διαχέονται ἀνάλαφρα στήν σάρκα, τό κόκκινο χρῶμα, πού χρησιμοποιεῖται, εἴτε σάν πηχτές κηλίδες στό στόμα καί στούς δακρυγόνους ἀσκούς, εἴτε ἄλλοτε μέ γραμμικό τρόπο στά βλέφαρα, στό ρουθούνι τῆς μύτης καί στό πηγούνι, ὅπως καί τά λευκά γραμμικά φῶτα πού φωτίζουν διακριτικά, ζωντανεύουν τό πρόσωπο, συμβάλλοντας στήν ἐκφραστική ποιότητα. Τά τεχνικά αὐτά χαρακτηριστικά προσιδιάζουν, ἐπίσης, στήν ζωγραφική τοῦ Πρωτάτου[48].

Ἡ τυπολογική, τεχνική καί ὑφολογική συγγένεια τῆς εἰκόνας τοῦ ἁγίου Γεωργίου καί τοῦ ἁγίου Δημητρίου μέ τίς τοιχογραφίες τοῦ ναοῦ τοῦ Πρωτάτου –παρά τίς ἐλάχιστες διαφορές, πού ὀφείλονται στήν διαφορά τοῦ εἴδους– σέ συνδυασμό μέ τήν ὑψηλή καλλιτεχνική ποιότητα τῶν δύο αὐτῶν εἰκόνων, μᾶς ἐπιτρέπει νά τίς ἐντάξουμε στό καλλιτεχνικό περιβάλλον καί στήν προσωπογραφική ἐπίδοση τοῦ ἐργαστηρίου τοῦ Πανσελήνου καί νά τίς χρονολογήσουμε γύρω στό 1300 ἤ στήν πρώτη δεκαετία τοῦ 14ου αἰώνα[49]. Οἱ διαφορές πού μποροῦν νά ἐπισημανθοῦν ἀνάμεσα στίς δύο εἰκόνες τοῦ Βατοπαιδίου καί στίς τοιχογραφίες τοῦ Πρωτάτου ὀφείλονται ὄχι μόνο στήν διαφορά τοῦ εἴδους –αὐγοτέμπερα σέ ξύλο ἡ πρώτη περίπτωση, νωπογραφία ἡ δεύτερη– ἀλλά καί στήν χρονική διαφορά πού μεσολαβεῖ ἀνάμεσα στόν χρόνο ἐκτελέσεως τῶν τοιχογραφιῶν τοῦ Πρωτάτου (1290) καί τῶν εἰκόνων τῆς Μονῆς Βατοπαιδίου, καί συνεπῶς πηγάζουν ἀπό τήν



*Εἰκ. 68 καί 69. (Προηγούμενες σελίδες). Ἅγιος Γεώργιος καί ἅγιος Δημήτριος. Λεπτομέρειες τῶν εἰκ. 67 καί 66.*

*Εἰκ. 70. Ἅγιος Γεώργιος. Λεπτομέρεια τῆς εἰκ. 67.*

*Εἰκ. 71. Παναγία Ὁδηγήτρια. Λεπτομέρεια τῆς εἰκ. 72.*





ἐξελικτική πορεία τοῦ καλλιτέχνη καί τοῦ συνεργείου του. Ἡ σύνδεση τῶν εἰκόνων τοῦ ἁγίου Γεωργίου καί τοῦ ἁγίου Δημητρίου μέ τήν ζωγραφική τοῦ Πρωτάτου καί ἡ ἔνταξη αὐτῶν στό καλλιτεχνικό περιβάλλον τοῦ Πανσελήνου εἶναι ἰδιαίτερα σημαντικό γεγονός, γιατί γιά πρώτη φορά ἐντοπίζουμε στό Ἅγιον Ὄρος φορητές εἰκόνες, πού μποροῦν, νομίζω πειστικά, νά ἀποδοθοῦν στό ἐργαστήριο τοῦ μυθικοῦ καλλιτέχνη τῶν τοιχογραφιῶν τοῦ Πρωτάτου[50], ἄν ὄχι στόν ἴδιο τόν Μανουήλ Πανσέληνο.

### 15. Παναγία Ὁδηγήτρια ὁλόσωμη (97x56 ἑκ.)

Ἡ Παναγία εἰκονίζεται ὁλόσωμη μέ ἔντονη στροφή τοῦ σώματος πρός τόν Χριστό, τόν ὁποῖο κρατάει μέ τό ἀριστερό χέρι, ἐνῶ τό δεξιό τείνει σέ χειρονομία ἱκεσίας (εἰκ. 2, 71, 72). Φοράει βαθυκύανο ἱμάτιο καί μελιτζανί μαφόριο μέ χρυσή παρυφή. Στό μαφόριο, πάνω σέ κόκκινους κυκλικούς δίσκους, ἀπεικονίζονται ἀστεροειδή κοσμήματα, τά ὁποῖα, ὅπως εἶναι γνωστό, συνιστοῦν συμβολική ἀπεικόνιση τῆς ἁγίας Τριάδος ἤ ἀποτελοῦν τά σύμβολα τῆς τριπλῆς παρθενίας τῆς Παναγίας. Ὁ Χριστός, ἔχοντας ὄρθιο τό κορμί, κρατάει στό ἀριστερό χέρι κλειστό εἰλητάριο, ἐνῶ μέ τό δεξιό εὐλογεῖ. Φοράει χιτώνα ζωσμένο στήν μέση καί ἱμάτιο πού πτύσσεται καθώς πέφτει στόν ἀριστερό μηρό, καλύπτοντας ἐν μέρει τήν ἀριστερή παλάμη τῆς Παναγίας. Χιτώνας καί ἱμάτιο ἀποδίδονται μέ καστανό χρῶμα καί διανθίζονται μέ ἄφθονες χρυσοκοντυλιές. Ἀπό τόν σταυροφόρο φωτοστέφανο τοῦ Χριστοῦ μόλις διακρίνεται κυκλική χάραξή του καί ἴχνος κόκκινου χρώματος ἀπό τόν σταυρό.

Πάνω στίς χρυσές παρυφές τοῦ δεξιοῦ μανικιοῦ τοῦ χιτῶνος εἶναι ἀναγεγραμμένη μέ χρυσά γράμματα ἡ ἀκόλουθη ἀφιερωματική ἐπιγραφή: Θ(ΕΟΤΟ)ΚΕ ΒΟΙΘΕΙ ΤΑ(ΠΕΙΝΟΥ) ΓΑΒΡΙΗΛ Ι(ΕΡΟΜΟΝ)ΑΧ(ΟΥ). Ἀπό τίς ἐπιγραφές πού συνόδευαν τήν Παναγία διακρίνεται τό μεταγενέστερο συμπίλημα Μ(ΗΤΗ)Ρ Θ(ΕΟ)Υ, ὅπως καί ἴχνη γραμμάτων τῆς προσωνυμίας τῆς Παναγίας.

Ἡ κατάσταση τῆς εἰκόνας εἶναι σχετικά καλή. Ὁ χιτώνας καί τό ἱμάτιο φέρουν κατά τόπους ἐπιζωγραφήσεις, ἐνῶ τό χρυσό τοῦ βάθους καί τό κόκκινο τοῦ αὐτόξυλου πλαισίου ἔχει κατά τόπους ἐκπέσει. Ἐπίσης, τά ὑποδήματα τῆς Παναγίας ἔχουν ξαναζωγραφιστεῖ, ἐνῶ τά ἀρχικά διακρίνονται σέ πιό λοξή θέση ἀπό τά νεώτερα. Παρατηρεῖται, ἐπίσης, τεχνική διαφοροποίηση στήν ἀπόδοση τῆς παλάμης τῶν χεριῶν καί τῶν πελμάτων τοῦ ποδιοῦ τοῦ Χριστοῦ σέ σχέση μ' αὐτή τοῦ προσώπου, ὀφειλόμενη πιθανότατα σέ μεταγενέστερες ἐπεμβάσεις.

Ἡ παράσταση τῆς ὁλόσωμης Θεοτόκου βρεφοκρατούσης, στόν εἰκονογραφικό τύπο τῆς



*Εἰκ. 72. Παναγία Ὁδηγήτρια ὁλόσωμη. Τέλος 13ου–ἀρχές 14ου αἰώνα.*
*Εἰκ. 73. Παναγία Ὁδηγήτρια. Ὁ Χριστός. Λεπτομέρεια τῆς εἰκ. 72.*



Παναγίας Ὁδηγήτριας, μέ βάση τά γνωστά παραδείγματα δέν εἶναι συνήθης σέ φορητές εἰκόνες, ὅσο σέ ἔργα μνημειακῆς ζωγραφικῆς[51].

Ἡ Παναγία στόν φυσιογνωμικό τύπο, μέ τό πλάγιο βλέμμα, τά προσωπογραφικά χαρακτηριστικά καί τήν τεχνική ἀπόδοση τοῦ προσώπου μέ τήν μαλακή φωτοσκίαση, πού ἀποδίδει μέ ἁβρότητα τήν σάρκα τοῦ προσώπου (εἰκ. 2, 71), συνδέεται μέ ἔργα τῆς πρώτης εἰκοσαετίας τοῦ 14ου αἰώνα, ὅπως εἶναι ἡ τοιχογραφία τῆς Παναγίας στήν Μονή τῆς Παναγίας Ljeviška (1306–1313) καί στήν Μονή τῆς Παναγίας Studenica (1315) τῆς μεσαιωνικῆς Σερβίας[52] καί ἡ εἰκόνα τῆς Παναγίας Ὁδηγήτριας ἀπό τήν ἀμφιπρόσωπη εἰκόνα τῆς Ἀχρίδος (ἀρχές 14ου αἰώνα)[53].

Ἐπίσης, ὁ φυσιογνωμικός τύπος τοῦ Χριστοῦ (εἰκ. 73) μέ τόν στιβαρό λαιμό, τά κατσαρά μαλλιά, τό ὑψηλό ρυτιδωμένο μέτωπο, τό σαρκωμένο πρόσωπο μέ τήν κοντή, χοντρή μύτη καί τήν ζωγραφική ἀπόδοση τοῦ προσώπου παρουσιάζει τυπολογική καί ὡς ἕνα σημεῖο τεχνοτροπική συνάφεια μέ τόν Χριστό τῆς Παναγίας Ὑπερευλογημένης τῆς Μονῆς

*Εἰκ. 74. Παναγία Ὁδηγήτρια ὁλόσωμη. Ἀρχές 14ου αἰώνα.*
*Εἰκ. 75. Παναγία Ὁδηγήτρια. Λεπτομέρεια τῆς εἰκ. 74.*





Ἁγίου Παύλου (τέλος 13ου ἀρχές 14ου αἰώνα) καί τόν Χριστό τῆς Παναγίας Ὁδηγήτριας τῆς ἀμφιπροσωπικῆς εἰκόνας τῆς Ἀχρίδος[54].

Ἀξίζει νά σημειωθεῖ ὅτι τό περίγραμμα τοῦ σώματος τοῦ Χριστοῦ ὁρίζεται μέ χρυσή γραμμή. Ἡ τεχνική αὐτή γνωστή σέ ἔργα τοῦ τέλους τοῦ 13ου καί τῶν ἀρχῶν τοῦ 14ου αἰῶνος, ὅπως στόν ναό τοῦ Πρωτάτου (γύρω στά 1290), στήν Παναγία Περίβλεπτο τῆς Ἀχρίδος (1295), στό καθολικό τῆς Μονῆς Βατοπαιδίου (1312), σκοπό ἔχει νά ἀποσπάσει τήν μορφή τοῦ Χριστοῦ ἀπό τήν ἐπίπεδη ἐπιφάνεια τῆς εἰκόνας καί νά τήν ἐντάξει μέ ὄγκο στόν χῶρο[55].

Σέ σχέση μέ τά ἔργα πού ἀναφέραμε ἡ Παναγία καί ὁ Χριστός τῆς εἰκόνας τῆς Μονῆς διαφοροποιοῦνται στήν μαλακότερη διατύπωση, ζωγραφικοῦ χαρακτήρα τῆς σάρκας τοῦ προσώπου καί στήν ἔνταση τῆς φωτοσκίασης. Μάλιστα, στόν Χριστό τά φῶτα λειτουργοῦν μέ τήν μορφή ἔντονων φωτιστικῶν κηλίδων, μέ ἀποτέλεσμα τήν ἔνταση τοῦ ἐκφραστικοῦ στοιχείου.

Τά τυπολογικά, φυσιογνωμικά καί τεχνοτροπικά χαρακτηριστικά τῆς εἰκόνας τῆς Παναγίας Ὁδηγήτριας μαζί μέ τήν ἐκφραστική ποιότητα τῆς διάχυτης μελαγχολίας στό πρόσωπο τῆς Παναγίας, συνδέουν τήν εἰκόνα μέ ἔργα τῆς ζωγραφικῆς τοῦ τέλους τοῦ 13ου αἰώνα καί τῶν ἀρχῶν τοῦ 14ου αἰώνα καί τήν κατατάσουν χρονολογικά στήν περίοδο αὐτή[56].

### 16. Παναγία ὁλόσωμη Βρεφοκρατούσα (73,5x155 ἑκ.)

Μιά ἄλλη εἰκόνα τῆς Παναγίας ὁλόσωμης βρεφοκρατούσης παρουσιάζει ἰδιαίτερο ἐνδιαφέρον, λόγω τῶν ἐντυπωσιακῶν διαστάσεων[57] καί τοῦ εἰκονογραφικοῦ τύπου (εἰκ. 74). Ἡ Παναγία εἰκονίζεται ὁλόσωμη, στόν τύπο τῆς Ὁδηγήτριας, μέ τό δεξιό χέρι μπροστά στό στῆθος, κλίνοντας ἐλαφρά τό σῶμα της καί τό κεφάλι της πρός τόν Χριστό, πού τόν κρατάει στό ἀριστερό της χέρι. Φοράει βαθυκύανο χιτώνα καί καφέ μαφόριο μέ χρυσή παρυφή, πού πέφτει κυματίζοντας περίτεχνα γύρω ἀπό τό κεφάλι. Ὁ Χριστός στέκεται στητός, μέ ὄρθιο τό κορμί στήν ἀγκαλιά τῆς μητέρας του, εὐλογώντας μέ τό δεξιό καί κρατώντας κλειστό εἰλητάριο μέ τό ἀριστερό. Φοράει πορτοκαλί χιτώνα καί ἱμάτιο μέ πυκνές χρυσοκονδυλιές, πού ἔχουν ἐκπέσει στό μεγαλύτερο μέρος.

Ἡ κατάσταση διατηρήσεως τῆς εἰκόνας εἶναι σχετικά καλή. Παρουσιάζονται, ὡστόσο, ἐκτεταμένες ἀπολεπίσεις τῆς ζωγραφικῆς στόν χιτώνα τῆς Παναγίας, ὅπως καί στό χρυσό βάθος. Ἐπίσης,



*Εἰκ. 76 καί 77. Παναγία Ὁδηγήτρια. Λεπτομέρειες τῆς εἰκ. 74.*



κάθετη ρωγμή διασχίζει σέ βάθος τό ξύλο στό κέντρο τῆς εἰκόνας, ἐνῶ τό αὐτόξυλο πλαίσιο τῆς κάτω πλευρᾶς ἔχει ἀποκοπεῖ, προκειμένου ἡ εἰκόνα νά προσαρμοστεῖ σέ ἄλλη θέση ἀπό τήν ἀρχική.

Ἡ ἀπεικόνιση τῆς Παναγίας ὁλόσωμης βρεφοκρατούσης, μέ βάση τά γνωστά παραδείγματα, δέν εἶναι συνήθης σέ φορητές εἰκόνες, ὅσο στήν μνημειακή ζωγραφική[58]. Ἀνεξάρτητα ἀπ᾽ αὐτό ἡ στενόμακρη μορφή τῆς εἰκόνας καί οἱ μεγάλες της διαστάσεις μᾶς ὁδηγοῦν στήν ὑπόθεση ὅτι μέ μία ἄλλη εἰκόνα, τοῦ Χριστοῦ ὁλόσωμου, ἰδίων διαστάσεων, κάλυπταν τά μέτωπα τῶν πεσσῶν, πού χωρίζουν τό ἱερό βῆμα ἀπό τήν πρόθεση καί τό διακονικό καί λειτουργοῦσαν ὡς δεσποτικές εἰκόνες τοῦ μαρμάρινου τέμπλου τοῦ καθολικοῦ τῆς Μονῆς στίς ἀρχές τοῦ 14ου αἰώνα.

Τυπολογικά ἡ Παναγία καί ὁ Χριστός τῆς εἰκόνας (εἰκ. 75–77) στήν στάση, στήν κίνηση τῆς κεφαλῆς καί στήν χειρονομία παρουσιάζουν στενή σχέση μέ τήν εἰκόνα τῆς Παναγίας Ψυχοσώστριας καί τῆς Παναγίας Περιβλέπτου στήν Ἀχρίδα, ἔργα πού χρονολογοῦνται στίς ἀρχές τοῦ 14ου αἰώνα καί θεωροῦνται ὅτι προέρχονται ἀπό ἐργαστήρια τῆς Κωνσταντινουπόλεως ἤ τῆς Θεσσαλονίκης ἀντίστοιχα[59]. Ἡ Παναγία μάλιστα στό φυσιογνωμικό τύπο καί στά λεπτά χαρακτηριστικά τοῦ προσώπου συνδέεται μέ τήν Παναγία Ὁδηγήτρια τῆς Μονῆς τοῦ τελευταίου τετάρτου

*Εἰκ. 78. Ἅγιος Γεώργιος. Ἀρχές 14ου αἰώνα.*

13ου αἰώνα (εἰκ. 2, 71) καί ἀμεσότερα μέ τήν Παναγία Ψυχοσώστρια τῆς Ἀχρίδος, ἐνῶ ὁ Χριστός μέ σαρκῶδες, στρογγυλό πρόσωπο, τήν σιμή χοντρή στήν ἄκρη μύτη, τό ὑψηλό μέτωπο καί τόν χοντρό μό παραπέμπει στόν Χριστό τῆς Παναγίας Ὁδηγητρίας τῆς Μονῆς Χιλανδαρίου (1260–1270) καί στόν στό τῆς εἰκόνας τῆς Παναγίας Ὁδηγητρίας τῆς νῆς Βατοπαιδίου (εἰκ. 56) τοῦ τελευταίου άρτου τοῦ 13ου αἰώνα[60].

Ἀπό τεχνική ἄποψη τό πλατύ πρόσωπο μέ τίς δοπράσινες σκιές, τήν ὤχρα τῆς σάρκας πού δίζει στίς παρειές, τά γραμμικά φῶτα πού λώνονται μέ εὐκαμψία, τήν μαλακότητα τῆς τοσκίασης, πού ἀποδίδει μεστό τόν ὄγκο, θυ-ουν τρόπους πού χαρακτηρίζουν τήν Παναγία ηγήτρια τοῦ Χιλανδαρίου καί τήν Παναγία χοσώστρια τῆς Ἀχρίδος. Ἀπό τό τελευταῖο νο ἡ Παναγία τῆς Μονῆς Βατοπαιδίου ὑπερέχει ήν μαλακότερη διατύπωση τοῦ προσώπου καί ό ἔντονα σαρκωμένο πρόσωπο τοῦ Χριστοῦ.

Τά τυπολογικά καί φυσιογνωμικά χαρακτη-στικά τῆς Παναγίας καί τοῦ Χριστοῦ, ἡ ὑψηλή ιότητα τῆς ζωγραφικῆς, τό ἐκφρασμένο ἦθος τήν συγκρατημένη μελαγχολία στό εὐαίσθητο όσωπο τῆς Παναγίας καί ἡ παιδική ἀθωότητα ό πρόσωπο τοῦ Χριστοῦ συνδέουν ἄμεσα τήν κόνα τῆς Μονῆς Βατοπαιδίου μέ τήν Παναγία δηγήτρια τῆς Μονῆς Χιλανδαρίου (1260–1270) ί κυρίως τήν Παναγία Ψυχοσώστρια τῆς Ἀχρί-ς (ἀρχές 14ου αἰώνα) καί τήν κατατάσσουν ονικά στό τέλος τοῦ 13ου ἤ μᾶλλον στίς ἀρχές ῦ 14ου αἰώνα. Ἀπό τήν ἄλλη ἡ στενή σύνδεση ς εἰκόνας μέ ἔργα πού ἔχουν τήν προέλευσή υς σέ ἐργαστήρια τῆς Θεσσαλονίκης, ὅπως εἶ-ι ἡ Παναγία Ψυχοσώστρια τῆς Ἀχρίδος, συνη-ροῦν στήν προέλευσή της ἀπό τό καλλιτεχνικό ριβάλλον τῆς συμβασιλεύουσας.

Πρόσφατα, μέ βάση τεχνοτροπικά χαρακτη-στικά, ἀποδώσαμε τήν εἰκόνα τῆς Παναγίας υχοσώστριας τῆς Ἀχρίδος στόν Γεώργιο Καλ-έργη. Ἡ στενή καλλιτεχνική συνάφεια τῆς εἰκό-ας τῆς Μονῆς μέ τήν Παναγία Ψυχοσώστρια, πού απιστώσαμε, μᾶς ὁδηγεῖ νά ἀποδώσουμε, καί ήν εἰκόνα τῆς ὁλόσωμης βρεφοκρατούσας τῆς Μονῆς στό ἐργαστήριο τοῦ ἰδίου καλλιτέχνη. Ἐνισχυτικό τῆς ἄποψης αὐτῆς εἶναι ὅτι ἡ Πανα-



*Εἰκ. 79. Σταυρός Ἀναστάσεως στήν ὀπίσθια ὄψη τῆς εἰκ. 78.*



γία καί ὁ Χριστός στήν ἀψίδα τοῦ ναοῦ τοῦ Χριστοῦ Σωτῆρος στήν Βέροια, ἐνυπόγραφο ἔργο τοῦ Γεωργίου Καλλιέργη, παρά τό γεγονός ὅτι ἀπεικονίζεται μετωπικά καί δέν σώζεται σέ καλή κατάσταση, παρουσιάζουν κοινά μέ τήν εἰκόνα τῆς Μονῆς φυσιογνωμικά καί τεχνοτροπικά χαρακτηριστικά[61]. Ἐπίσης, ὁρισμένα στοιχεῖα γραφῆς στήν ἀπόδοση τοῦ προσώπου τῆς Παναγίας, ὅπως τῆς ὀφθαλμικῆς κόγχης, μέ τά σπαθωτά φρύδια, τῆς λεπτῆς μύτης μέ τήν κοφτή ἐπίπεδη ράχη καί τήν λαδοπράσινη σκιά τῆς ἐσωτερικῆς πλευρᾶς πού φτάνει ὡς τά καλλίγραμμα κόκκινα χείλη, τοῦ κόκκινου περιγράμματος στά ρουθούνια καί στήν ἐσωτερική ράχη τῆς μύτης, τῆς σκιᾶς τοῦ πηγουνιοῦ πού σκιάζει διακριτικά τόν λαιμό, παρουσιάζονται κοινά σέ ἄλλες δύο εἰκόνες τῆς Μονῆς πού ἀποδώσαμε στόν καλλιτέχνη Γεώργιο Καλλιέργη, τήν εἰκόνα τοῦ ἁγίου Γεωργίου (εἰκ. 78) καί τήν εἰκόνα τοῦ ἀρχαγγέλου Γαβριήλ (εἰκ. 86). Συνεπῶς, ἔχουμε τήν γνώμη ὅτι ἡ εἰκόνα τῆς Παναγίας βρεφοκρατούσας εἶναι ἔργο τοῦ Θεσσαλονικέα καλλιτέχνη Γεωργίου Καλλιέργη καί χρονολογεῖται στίς ἀρχές τοῦ 14ου αἰώνα.

### 17. Ἅγιος Γεώργιος (130x53 ἑκ.)

Ἑνότητα καλλιτεχνικοῦ ὕφους παρουσιάζουν δύο εἰκόνες τῆς Μονῆς. Πρόκειται γιά τήν εἰκόνα τοῦ ἁγίου Γεωργίου καί τήν εἰκόνα τοῦ ἀρχαγγέλου Γαβριήλ, οἱ ὁποῖες δέ σώζουν τίς ἀρχικές τους διαστάσεις[62], καθώς ἔχουν κοπεῖ γιά νά προσαρμοστοῦν σέ νέα χρήση.

Ὁ ἅγιος Γεώργιος (εἰκ. 78–82) εἰκονίζεται νέος, ἀγένειος καί σγουροκέφαλος, ὅπως ἀκριβῶς περιγράφεται στήν «Ἑρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς τέχνης»[63]. Παριστάνεται ὁλόσωμος, σχεδόν μετωπικός, μέ ἐλαφρά ἀντικίνηση τοῦ σώματος, ἐνδεδυμένος μέ στρατιωτική ἐνδυμασία, σύμφωνα μέ τήν παλαιολόγεια παράδοση. Φοράει κοντό, βαθυπράσινο, χειριδωτό χιτώνα καί φολιδωτό θώρακα, μέ πυκνές χρυσογραφίες, ἐνῶ ὁ κόκκινος μανδύας, πού ἁπλώνεται ἀνεμίζοντας πλούσια στό χρυσό βάθος τῆς εἰκόνας, πορποῦται στόν ἀριστερό ὦμο καί καλύπτει τό ἀριστερό χέρι. Ἀπό τήν ζώνη τῆς μέσης κρέμεται τό σπαθί του, ἐνῶ μέ τό δεξιό χέρι κρατάει τό δόρυ διαγώνια πρό τοῦ στήθους καί μέ τό ἀριστερό στηρίζει ὄρθια μεγάλη ἀσπίδα. Στήν ὀπισθία ὄψη τῆς εἰκόνας εἰκονίζεται φυλλοφόρος σταυρός τῆς Ἀναστάσεως (εἰκ. 79).

Τυπολογικά ἡ ἐντυπωσιακή μορφή τοῦ ἁγίου Γεωργίου στό στήσιμο τῆς μορφῆς, στήν ἀντικίνηση τοῦ σώματος, στήν ἐνδυμασία καί στήν χλαμύδα πού "ἀγκαλιάζει" τήν μορφή καί γεμίζει τό βάθος τῆς εἰκόνας ἀνεμίζοντας, συνδέεται ἄμεσα μέ στρατιωτικούς ἁγίους καλλιτεχνικῶν ἐργαστηρίων τῆς Θεσσαλονί-



*Εἰκ. 80. Ἅγιος Γεώργιος. Λεπτομέρεια τῆς εἰκ. 78.*

*Εἰκ. 81. Ἅγιος Γεώργιος. Λεπτομέρεια τῆς ὁμώνυμης τοιχογραφίας στόν ναό τοῦ Χριστοῦ Σωτῆρος στήν Βέροια (1315).*



κης τοῦ τέλους τοῦ 13ου καί τῆς πρώτης εἰκοσαετίας τοῦ 14ου αἰώνα, ὅπως εἶναι οἱ στρατιωτικοί ἅγιοι στόν ναό τοῦ Πρωτάτου (γύρω στά 1290), στό παρεκκλήσιο τοῦ Ἁγίου Εὐθυμίου στήν Θεσσαλονίκη (1303), στήν ἐκκλησία τοῦ Χριστοῦ Σωτῆρος στήν Βέροια (1315), στόν Ἅγιο Νικόλαο Ὀρφανό Θεσσαλονίκης (1315–1320), στό καθολικό τῆς Μονῆς Χιλανδαρίου (1321–1322), στό Staro Nagoričino (1316–1318) τῆς μεσαιωνικῆς Σερβίας κ.ἄ.[64].

Ὁ φυσιογνωμικός τύπος τοῦ ἁγίου Γεωργίου μέ τό ὠοειδές πρόσωπο (εἰκ. 80), τά καμαρωτά παχιά φρύδια, τά ἀμυγδαλόσχημα μάτια, τήν μακρόστενη μύτη, τά ροδοκόκκινα χείλη καί τά κατσαρά μαλλιά πού στεφανώνουν τό κεφάλι, ἔχει τίς καταβολές του στόν ἅγιο Γεώργιο τοῦ Πρωτάτου (γύρω στά 1290) καί στήν εἰκόνα τοῦ ἁγίου Γεωργίου τῆς Μονῆς Βατοπαιδίου (εἰκ. 68), ὡστόσο, προσωπογραφικά ταυτίζεται μέ τόν ἅγιο Γεώργιο τοῦ ναοῦ τοῦ Χριστοῦ στήν Βέροια (1315), ἔργο τοῦ θαυμαστοῦ ζωγράφου Καλλιέργη[65].

*Εἰκ. 82. Ἅγιος Γεώργιος. Λεπτομέρεια τῆς εἰκ. 78.*
*Εἰκ. 83. Ἀρχάγγελος Γαβριήλ. Λεπτομέρεια τῆς εἰκ. 86.*

Ἀπό τεχνική ἄποψη ὁ λαδοπράσινος σκοτεινός προπλασμός, πού κυριαρχεῖ στό πρόσωπο (εἰκ. 80), καί δίνει βάθος στό βλέμμα, σκοτεινιάζοντας τήν ἔκφραση, σβύνει μαλακά, καθώς συμφύρεται μέ τήν ὤχρα τῆς σάρκας πού θερμαίνεται μέ ἀνάλαφρες κόκκινες κηλῖδες. Παράλληλα λευκές, λεπτές πινελιές φωτίζουν διακριτικά τό πρόσωπο γύρω ἀπό τά μάτια, στό μέτωπο, τό πηγούνι, τόν λαιμό, ἀναδεικνύοντας τήν σάρκα τοῦ προσώπου. Ἀκόμα κόκκινο περίγραμμα περιγράφει τά ρουθούνια τῆς μύτης καί τό πηγούνι, ἐνῶ τό κοκκινάδι, πού ροδίζει τά χείλη καί φωτίζει τά μάτια, ζωντανεύει τό πρόσωπο. Ἀνάλογη τεχνική στήν ἀπόδοση τοῦ προσώπου, μέ τό φῶς πού ἀχνοφέγγει καί τόν λαδοπράσινο προπλασμό πού κυριαρχεῖ καί "σκοτεινιάζει" τήν ἔκφραση τοῦ προσώπου, παρατηρεῖται σέ βαθμό πού ποικίλλει στήν μνημειακή ζωγραφική τῆς δεκαετίας 1310–1320, καί μάλιστα στήν ὁμώνυμη τοιχογραφία (εἰκ. 81) τοῦ Γεωργίου Καλλιέργη στόν ναό τοῦ Χριστοῦ στήν Βέροια[66].

Ἐπίσης ὁ κόκκινος μανδύας, μέ πτυχολογία ρέουσα καί χαρακτηριστική μαλακότητα στήν ἀπόδοση τῆς ὑφῆς τοῦ ὑφάσματος, ἀνταποκρίνεται σέ τρόπους γνωστούς σέ ἔργα τοῦ τέλους τοῦ 13ου αἰώνα καί τῆς πρώτης εἰκοσαετίας τοῦ 14ου αἰώνα[67].



Ἡ φυσιογνωμική, τυπολογική καί τεχνοτροπική συγγένεια τῆς εἰκόνας τοῦ ἁγίου Γεωργίου μέ ἔργα τῆς δεύτερης δεκαετίας τοῦ 14ου αἰώνα ἐργαστηρίων τῆς Θεσσαλονίκης, καί κυρίως μέ τήν τοιχογραφία τοῦ ἁγίου Γεωργίου στόν ναό τοῦ Χριστοῦ Σωτῆρος στήν Βέροια (1315), σέ συνδυασμό μέ τήν ὑψηλή καλλιτεχνική ποιότητα τοῦ ἔργου καί τό αὐστηρό ἦθος στήν ἔκφραση τῆς μορφῆς, χρονολογοῦν τήν εἰκόνα στίς ἀρχές τοῦ 14ου αἰώνα, καί πιθανότατα στήν περίοδο 1310–1315, καί τήν ἐντάσσουν στό καλλιτεχνικό ἐργαστήριο τοῦ Θεσσαλονικέως καλλιτέχνη Γεωργίου Καλλιέργη[68].

## 18. Ἀρχάγγελος Γαβριήλ (112x42 ἑκ.)

Στήν εἰκόνα τοῦ ἀρχαγγέλου Γαβριήλ (εἰκ. 86, 84), πού δέν διατηρεῖ τίς ἀρχικές της διαστάσεις, ὁ ἀρχάγγελος εἰκονίζεται ὁλόσωμος στραμμένος σέ στροφή τριῶν τετάρτων πρός τά ἀριστερά. Λείπουν τμήματα τῆς εἰκόνας καί ἀπό τίς τέσσερις πλευρές μέ ἀποτέλεσμα νά ἔχουν ἀπολεσθεῖ ὁριστικά τά πέλματα καί ἡ ἀριστερή φτερούγα τοῦ ἀρχαγγέλου καί ἡ μορφή του νά συνθλίβεται στά στενά ὅρια τῶν σημερινῶν διαστάσεων τῆς εἰκόνας[69]. Φοράει βαθυγάλαζο, ποδήρη χιτώνα μέ χρυσό σημεῖο καί κόμπο στό στῆθος καί λαδοπράσινο ἱμάτιο, ζωσμένο στήν μέση, πού ἀφήνει ἀκάλυπτο τόν δεξιό ὦμο καί τό χέρι του. Γαλαζωπή κορδέλλα συγκρατεῖ τήν πλούσια βοστρυχωτή κόμη του. Τά φτερά του εἶναι σέ ἀπόχρωση ψημένης σιένας μέ χρυσοκονδυλιές, ἐνῶ οἱ ἄκρες τους εἶναι λαδοπράσινες. Ἡ στάση καί ἡ στροφή κατά τρία τέταρτα τοῦ ἀρχαγγέλου ὑποδηλώνουν ὅτι πιθανῶς ἡ εἰκόνα ἀποτελοῦσε τμῆμα Μεγάλης Δεήσεως εἰκονοστασίου τῶν ἀρχῶν τοῦ 14ου αἰώνα ἤ ἦταν τοποθετημένη στόν πεσσότοιχο ἑνός τέμπλου[70].

Ὁ ἀρχάγγελος ἔχει κανονικές σωματικές ἀναλογίες καί διακρίνεται γιά τό εὖρος τοῦ σωματικοῦ ὄγκου, τήν χάρη καί εὐγένεια στήν στάση καί τήν ρυθμική ἀντικίνηση τοῦ σώματος, πού ἀνακαλεῖ στήν μνήμη μας γλυπτά τῆς ἀρχαιότητος[71]. Τό πρόσωπο εἶναι ὠοειδές, μέ λεπτά χαρακτηριστικά, κατσαρά μαλλιά, πού πλαισιώνουν μέ χάρη τόν λαιμό, καί ἕνα βαθύ βλέμμα μέ γαλήνια μελαγχολική ἔκφραση κυριαρχεῖ.

Στό πρόσωπο (εἰκ. 84), παρά τό γεγονός ὅτι ἡ ζωγραφική ἔχει ἐλαφρά ἐκπέσει, ἐμφανίζει τά ἴδια τεχνικά χαρακτηριστικά μ᾽ αὐτή τῆς εἰκόνας τοῦ ἁγίου Γεωργίου. Μάλιστα, κοινό στοιχεῖο ἀνάμεσα στίς δύο εἰκόνες, πού χαρακτηρίζει τήν ζωγραφική τοῦ Γεωργίου Καλλιέργη στόν ναό τοῦ Χριστοῦ στήν Βέροια, εἶναι ἡ ρυτίδα στό μέτωπο καί ἡ γωνιώδης μύτη μέ τήν ἐπίπεδη ράχη. Ἐπίσης, ὀφείλουμε νά σημειώσουμε ὅτι ἡ μαλακότητα τῆς φωτοσκίασης ἀποδίδει μέ ἰδιαίτερη ἁβρότητα τήν σάρκα στό πρόσωπο καί στόν λαιμό. Ἔτσι τό πρόσωπο ἀπό τυπολογική καί τεχνική ἄποψη κινεῖται στά πλαίσια τῆς τέχνης τῶν ἀρχῶν τοῦ 14ου αἰώνα καί μάλιστα ζωγραφικῶν συνόλων ἐργαστηρίων τῆς Θεσσαλονίκης, ὅπως εἶναι ἡ περίπτωση, τοῦ ναοῦ τοῦ Χριστοῦ στήν Βέροια, τοῦ Ἁγίου Νικολάου Ὀρφανοῦ στήν Θεσσαλονίκη, τοῦ ναοῦ τῶν Ἁγίων Ἰωακείμ καί Ἄννης στήν Studenica, στήν Θεσσαλονίκη κ.ἄ.[72].

Τό ἔνδυμα εἶναι χυτό καί δίνει τήν ἐντύπωση ὅτι ρέει πάνω στό σῶμα, καθώς οἱ πτυχές εἶναι πλατιές καί εὔκαμπτες καί ἀποδίδουν πλαστικά τόν ὄγκο τοῦ σώματος. Ἀνάλογη διαμόρφωση τῆς πτυχολογίας διακρίνουμε στόν ναό τοῦ Πρωτάτου (γύρω στά 1290) καί σέ μία ὁμάδα μνημείων τῆς δεύτερης δεκαετίας τοῦ 14ου αἰώνα ὅπως στόν Ἅγιο Νικόλαο Ὀρφανό Θεσσαλονίκης, στόν Χριστό Βεροίας, στόν ναό τῶν Ἁγίων Ἰωακείμ καί Ἄννης στήν Studenica, στίς τοιχογραφίες τῶν Ἁγίων Ἀποστόλων Θεσσαλονίκης κ.ἄ.[73].

Μέ βάση τά παραπάνω τυπολογικά, τεχνικά καί τεχνοτροπικά χαρακτηριστικά, μποροῦμε νά τοποθετήσουμε τήν εἰκόνα τοῦ ἀρχαγγέλου Γαβριήλ στίς ἀρχές τοῦ 14ου αἰώνα καί ἴσως στήν περίοδο 1310–1315. Μάλιστα ἡ στενή τεχνοτροπική συνάφεια τῆς εἰκόνας τοῦ ἀρχαγγέλου μέ τήν εἰκόνα τοῦ ἁγίου Γεωργίου μᾶς ἐπιτρέπει νά ἀποδώσουμε καί τίς δύο εἰκόνες στόν ἴδιο καλλιτέχνη, τόν Γεώργιο

*Εἰκ. 84. Ἀρχάγγελος Γαβριήλ. Λεπτομέρεια τῆς εἰκ. 86.*





Καλλιέργη, πού ἀντιπροσωπεύει ἄμεσα τό καλλιτεχνικό περιβάλλον τῆς Θεσσαλονίκης[74], καί νά τίς θεωρήσουμε ἀπό τά ἀριστουργήματα τῆς καλλιτεχνικῆς ἀναγέννησης τῶν Παλαιολόγων στίς ἀρχές τοῦ 14ου αἰώνα.



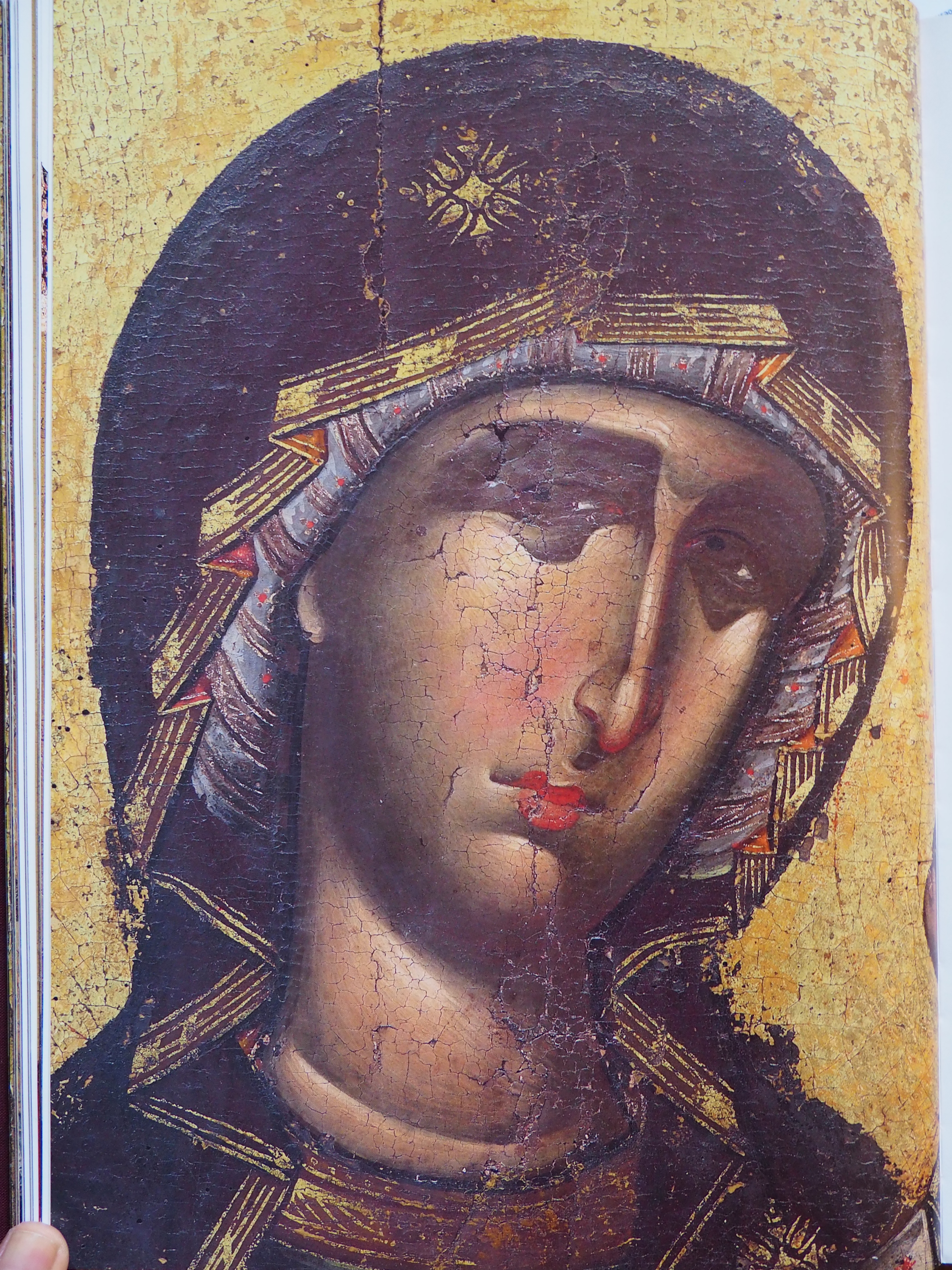
**19. Παναγία Ὁδηγήτρια (102x60 ἑκ.)**

Ἡ Παναγία εἰκονίζεται σέ προτομή μέ στροφή τοῦ σώματος πρός τόν Χριστό πρός τόν ὁποῖο κλίνει ἐλαφρά καί τήν κεφαλή της (εἰκ. 85). Στό ἀριστερό της χέρι κρατάει τόν Χριστό, ἐνῶ μέ τό δεξιό ἀγγίζει τό δεξιό γόνατό του. Φοράει γαλαζοπράσινο χιτώνα καί μελιτζανί μαφόριο μέ χρυσή παρυφή. Τό μαφόριο εἶναι διανθισμένο μέ τά γνωστά ἀστεροειδή κοσμήματα, πού συμβολίζουν τήν Ἁγία Τριάδα καί τήν τριπλή παρθενία τῆς Παναγίας.

Ὁ Χριστός, πού εἰκονίζεται μέ ὄρθιο τό κορμί στήν ἀγκαλιά τῆς Παναγίας, φοράει ἀνοιχτοπράσινο χιτώνα μέ ταινίες ζωσμένες χιαστί, πού δημιουργοῦν ἕνα ἄνοιγμα μπροστά στό στῆθος σέ σχήμα V[75], καί ἀνοιχτό καστανό ἱμάτιο μέ ἄφθονη χρυσογραφία. Μέ τό δεξιό χέρι εὐλογεῖ, ἐνῶ στό ἀριστερό κρατάει κλειστό εἰλητάριο. Ἀπό τό ἔνσταυρο χαρακτό φωτοστέφανο διακρίνονται ἴχνη τοῦ κόκκινου σταυροῦ. Ἡ παράσταση κλίνει μέ δύο ἀγγέλους, πού εἰκονίζονται μικρογραφικά στίς ἄνω γωνίες τῆς σκαλιστῆς εἰκόνας νά σεβίζουν[76].

Ἡ διατήρηση τῆς εἰκόνας εἶναι σχετικά καλή. Παρατηροῦνται ἐκτεταμένες ἀπολεπίσεις τοῦ χρυσοῦ βάθους, καθώς καί καταστροφή τῆς κάτω δεξιᾶς γωνιᾶς τῆς εἰκόνας πού συμπληρώθηκε μέ νεώτερη ξύλινη προσθήκη. Δέν σώζονται, ἐπίσης, οἱ ἐπιγραφές πού συνόδευαν τήν Παναγία καί τόν Χριστό.

*Εἰκ. 85. Παναγία Ὁδηγήτρια. 1310–1320.*
*Εἰκ. 86. Ἀρχάγγελος Γαβριήλ. Ἀρχές 14ου αἰώνα.*



Ἡ εἰκόνα τῆς Παναγίας μέ τόν Χριστό ἀνήκει στήν παραλλαγή τοῦ εἰκονογραφικοῦ τύπου τῆς Παναγίας Ὁδηγήτριας, σύμφωνα μέ τόν ὁποῖο ἀνάμεσα στά δύο πρόσωπα ἀναπτύσσεται μιά τρυφερή σχέση ἡ ὁποία στήν εἰκόνα τῆς Μονῆς Βατοπαιδίου ἐκδηλώνεται μέ τήν ἀμοιβαία στροφή τοῦ σώματος καί τήν κλίση τῆς κεφαλῆς τῆς Παναγίας πρός τόν Χριστό. Ὁ εἰκονογραφικός αὐτός τύπος τῆς Παναγίας μέ τόν Χριστό, πού συνηθίζεται σέ ἔργα κυρίως τῆς Κρητικῆς σχολῆς νά φέρει τήν προσωνυμία «Ἐλεοῦσα», ἀποτελεῖ πιστό ἀντίτυπο τῆς εἰκόνας τῆς Παναγίας Ὁδηγήτριας τῆς Μονῆς Βατοπαιδίου τοῦ τελευταίου τέταρτου τοῦ 13ου αἰώνα[77], τόσο στό γενικό σχῆμα, ὅσο καί στίς λεπτομέρειες (εἰκ. 59). Μάλιστα, χαρακτηριστικό στοιχεῖο ταύτισης τοῦ εἰκονογραφικοῦ τύπου ἀνάμεσα στίς δύο εἰκόνες εἶναι ἡ θέση τοῦ δεξιοῦ χεριοῦ τῆς Παναγίας πάνω στό γόνατο τοῦ δεξιοῦ ποδιοῦ τοῦ Χριστοῦ.

Σέ προσωπογραφικό ἐπίπεδο ὁ φυσιογνωμικός τύπος τῆς Παναγίας (εἰκ. 87) μέ τό τριγωνικό πρόσωπο, τήν λεπτή γαμψή μύτη, τά κόκκινα σφιχτά χείλη, τά βαθιά σκασμένα μάτια μέ τό ἀγωνιῶδες, πλάγιο βλέμμα παραπέμπουν σέ ἔργα τοῦ 14ου αἰώνα, ὅπως ἡ Παναγία Ὁδηγήτρια τῆς Μονῆς Χιλανδαρίου (πρῶτο τέταρτο 14ου αἰώνα)[78].

Ἐπίσης, ὁ φυσιογνωμικός τύπος τοῦ Χριστοῦ (εἰκ. 88) ἐπαναλαμβάνει τυπικά τό παλαιολόγειο σαρκωμένο πρόσωπο τοῦ σοβαροῦ Χριστοῦ μέ τό ψηλό ρυτιδωμένο μέτωπο, τά ἐξέχοντα βαθυσκιασμένα μάτια, τήν κοντή μύτη, τό πηγούνι πού εἰσέχει καί τόν κοντόχοντρο λαιμό πού ἀπαντᾶ σέ ἔργα τοῦ 13ου–14ου αἰώνα. Συγγενή παραδείγματα ἀπαντοῦν στόν Χριστό τῆς Παναγίας ὁλόσωμης Βρεφοκρατούσας στήν Μονή Βατοπαιδίου (εἰκ. 73), στόν Χριστό τῆς Παναγίας Βρεφοκρατούσης τοῦ Μουσείου Βυζαντινοῦ Πολιτισμοῦ Θεσ/νίκης κ.ἄ.[79].

Ἀπό καλλιτεχνική ἄποψη τό πρόσωπο τῆς Παναγίας (εἰκ. 87) πού διατηρεῖται σέ καλλίτερη κατάσταση ἀπ' αὐτό τοῦ Χριστοῦ, ἀποδίδεται μέ ζωγραφική διαφάνεια καί χρωματική στιλπνότητα, μέ τίς λαδοπράσινες σκιές νά διαβαθμίζονται μαλακά μέ τήν θερμή ὤχρα τῆς σάρκας πού ροδίζει. Ἡ ζωγραφική αὐτή ποιότητα τοῦ ἀνώνυμου καλλιτέχνη, συνδέει τήν εἰκόνα μέ ἔργα ἐργαστηρίων τῆς Θεσσαλονίκης τῆς δεύτερης δεκαετίας τοῦ 14ου αἰώνα, ὅπως εἶναι ἡ Παναγία Ὁδηγήτρια τῆς Σερβικῆς Μονῆς στήν Studenica (1315) καί κυρίως ἡ Παναγία ἡ Παράκλησις τοῦ Ἁγίου Νικολάου Ὀρφανοῦ τῆς Θεσσαλονίκης (1315–1320)[80].



*Εἰκ. 87 καί 88. Παναγία Ὁδηγήτρια καί Χριστός. Λεπτομέρειες τῆς εἰκ. 85.*

**20. Προφήτης Δανιήλ**
**(41x19 έκ.)**

Στήν εἰκόνα τοῦ προφήτου Δανιήλ (εἰκ. 89), ἐμπνευσμένη ἀπό τό τελευταῖο κεφάλαιο τοῦ Δανιήλ «Βήλ καί δράκων» (στ. 23–42), ὁ προφήτης εἰκονίζεται ὁλόσωμος, μετωπικός μπροστά σέ σκοτεινό ἡμικυκλικό ἄνοιγμα, πού ὑποδηλώνει τόν λάκκο. Ὑψώνει τό δεξιό του χέρι σέ κίνηση προσευχῆς, ἐνῶ φέρει τό ἀριστερό, μέ ἀνοιχτή τήν παλάμη, πρό τοῦ στήθους ὅπως οἱ μάρτυρες. Ἡ ἐνδυμασία του μέ τόν βαθυκύανο κοντό χιτώνα, ζωσμένο στήν μέση, καί μέ τόν κόκκινο μανδύα, πού πορπώνεται στό στῆθος, σέ συνδυασμό μέ τόν κόκκινο μικρό σκοῦφο (κίδαρη), δηλωτικό τοῦ προφητικοῦ ἀξιώματος, καί τό σκουλαρίκι στό ἀριστερό του αὐτί μαρτυροῦν τήν ἀνατολίτικη προέλευση τοῦ προφήτου. Στά πόδια του δύο λιοντάρια, τοποθετημένα συμμετρικά, δείχνουν φιλική διάθεση. Πάνω στό χρυσό βάθος τῆς εἰκόνας, ἑκατέρωθεν τοῦ στικτοῦ φωτοστεφάνου, ἀναπτύσσεται ἡ ἐπιγραφή Ο ΠΡΟΦ(Η)ΤΗΣ ΔΑ[ΝΙ]ΗΛ. Ἡ κατάσταση



*Εἰκ. 89. Προφήτης Δανιήλ. 1310–1320.*



διατηρήσεως τῆς εἰκόνας δέν εἶναι καλή, καθώς παρατηροῦνται ἐκτεταμένες ἀπολεπίσεις τῆς ζωγραφικῆς καί τοῦ ὑποστρώματος.

Ἡ ἀπεικόνιση τοῦ προφήτου Δανιήλ ἀνάμεσα σέ λιοντάρια, μέ τό σωτηριολογικό νόημα πού ἔχει ἡ παράσταση, ἐμφανίζεται σέ σαρκοφάγους καί πυξίδες ἀπό ἐλεφαντόδοντο ἤδη ἀπό τόν 4ο αἰώνα[81]. Ἡ σπάνια αὐτή σκηνή τῆς προσευχῆς τοῦ Δανιήλ ἐν μέσῳ τῶν λεόντων ἐπαναλαμβάνεται στό χειρόγραφο τοῦ Κοσμᾶ τοῦ Ἰνδικοπλεύστη καί στό Μηνολόγιο τοῦ Βασιλείου του Β΄. Παρόμοιο εἰκονογραφικό σχῆμα ἀκολουθεῖ καί ἡ ψηφιδωτή παράσταση τῆς Μονῆς τοῦ Ὁσίου Λουκᾶ στήν Φωκίδα[82]. Ἀκόμα ἡ ἀπεικόνισή του στήν πρόθεση τῆς ἐκκλησίας τῶν Ἁγίων Ἀποστόλων τοῦ Ρεć (γύρω στά 1260) προσδίδει στήν παράσταση καί εὐχαριστιακό χαρακτήρα[83].

Σέ φορητές εἰκόνες ἡ ἀπεικόνιση τοῦ θέματος δέν εἶναι συνήθης. Ἀπό τά γνωστά παραδείγματα ἀναφέρω τήν εἰκόνα μέ τόν προφήτη Δανιήλ στόν λάκκο τῶν λεόντων τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου Ἀθηνῶν, ἔργο πού χρονολογεῖται στά μέσα τοῦ 14ου αἰώνα[84].

Ὁ εἰκονιστικός τύπος τῆς μορφῆς (εἰκ. 90) μέ τήν γαλήνια ἔκφραση τοῦ προσώπου, τήν μαλακότητα ζωγραφικοῦ χαρακτήρα, πού ἀποδίδει τήν σάρκα μεστή, τόν λαδοπράσινο προπλασμό περιορισμένο σέ

*Εἰκ. 90. Προφήτης Δανιήλ. Λεπτομέρεια τῆς εἰκ. 89.*

ἔκταση, τίς πλατιές φωτισμένες ἐπιφάνειες ὤχρας πού ροδίζουν, τόν διακριτικό φωτισμό, τά σαρκωμένα χείλη, τά καλογραμμένα μάτια, πού λαμπυρίζουν, ἐντάσσουν τήν εἰκόνα σέ εἰκονιστικούς τύπους καί καλλιτεχνικούς τρόπους τῆς δεύτερης δεκαετίας τοῦ 14ου αἰώνα[85].

### 21. Ἅγιος Δημήτριος (18,5x14 ἐκ.)

Στήν εἰκόνα τοῦ ἁγίου Δημητρίου πού εἶναι μικρῶν διαστάσεων (εἰκ. 92), ὁ ἅγιος εἰκονίζεται σέ προτομή, μετωπικός μέ ἐλαφρά στροφή τῆς κεφαλῆς πρός τά ἀριστερά, φορώντας στρατιωτική ἐνδυμασία. Φοράει κόκκινο χιτώνα, θώρακα καί βαθυκύανη χλαμύδα, πού δένεται μέ κόμπο στό ὕψος τοῦ στήθους. Ἡ τριγωνική ἀσπίδα εἶναι κρεμασμένη στόν ἀριστερό του ὦμο, ἐνῶ μέ τό δεξιό του χέρι βγάζει ἀπό τήν θήκη τό ξίφος του. Τό βάθος τῆς εἰκόνας καί ὁ φωτοστέφανος, ἀντί χρυσοῦ, πληροῦται μέ γύψινα, φυτικά κοσμήματα ἑλικοειδοῦς βλαστοῦ. Ἑκατέρωθεν τῆς κεφαλῆς τοῦ ἁγίου ἀναπτύσσεται μέσα σέ πινακίδες, ἀνάγλυφα, ἡ ἐπιγραφή: Ο ΑΓΙΟΣ ΔΗΜ[Η]ΤΡΙΟΣ. Στήν πίσω πλευρά τῆς εἰκόνας, τῆς ὁποίας τό ξύλο εἶναι σαρακοφαγωμένο, ὁ καλλιτέχνης ἀπέδωσε μέ τήν τεχνική τοῦ σκιασμένου σχεδίου, μέ ἔξοχο τρόπο, προσχέδιο τοῦ προσώπου τῆς γραπτῆς εἰκόνας τοῦ ἁγίου (εἰκ. 91)[86].

Ὁ εἰκονιστικός τύπος τοῦ ἁγίου Δημητρίου μέ τό μικρό κεφάλι σέ σχέση μέ τό πλάτος καί εὖρος τοῦ σώματος, τό ὠοειδές πρόσωπο μέ τά ἀμυγδαλωτά μάτια, τά παχιά φρύδια, τήν λεπτή μακρόστενη μύτη καί τό μικρό στόμα θυμίζουν μορφές στρατιωτικῶν ἁγίων στόν ναό τοῦ Ἁγίου Νικολάου Ὀρφανοῦ Θεσσαλονίκης (1315–1320) καί στό καθολικό τῆς Μονῆς Χιλανδαρίου στό Ἅγιον Ὄρος (1321–1322)[87].

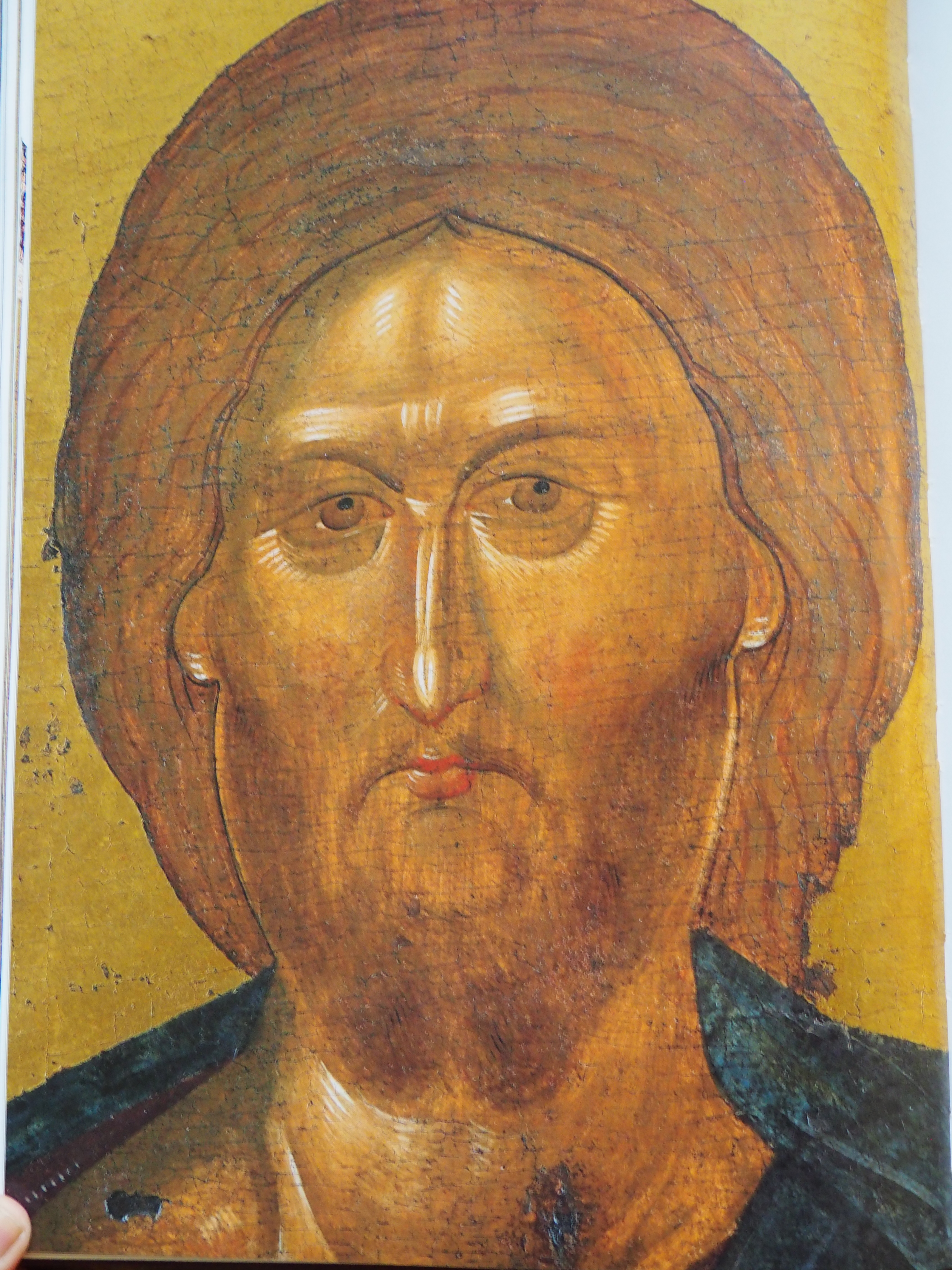
Ἀπό τεχνική ἄποψη τό πρόσωπο ἀποδίδεται ζωγραφικά μέ λαδοπράσινο προπλασμό καί πλατιά ἐνιαία ὤχρα γιά τήν σάρκα καί κόκκινο χρῶμα, πού θερμαίνει τίς παρειές καί ζωηρεύει τά ρουθούνια καί τά χείλη. Ἀκόμη, ἐλεύθερες παχιές, λευκές γραμμές φωτίζουν τό πρόσωπο, γύρω ἀπό τά μάτια, τό μέτωπο, τό πηγούνι τόν λαιμό. Αὐτή ἡ μαλακή, ζωγραφικοῦ χαρακτήρα ἀπόδοση τοῦ προσώπου, μέ τήν διακριτική χρήση τῆς γραμμῆς, πού ἀναδεικνύει τόν ὄγκο τῆς σάρκας, θυμίζει τρόπους πού ἀπαντοῦν στήν μνημειακή ζωγραφική τῆς πρώτης εἰκοσαετίας τοῦ 14ου αἰώνα, ὅπως στόν Ἅγιο Νικόλαο Ὀρφανό Θεσσαλονίκης καί στό καθολικό τῆς Μονῆς Χιλανδαρίου[88]. Ἐπίσης θά πρέπει νά σημειώσουμε ὅτι ἡ γύψινη ἀνάγλυφη διακόσμηση τοῦ βάθους ἤ τῶν φωτοστεφάνων ἀπαντᾶ συχνά σέ φορητές εἰκόνες ἀπό τίς ἀρχές τοῦ 13ου αἰώνα στό Σινᾶ, στήν Κύπρο[89] κ.ἀ.



Μέ βάση τά παραπάνω στοιχεῖα ἔχουμε τήν γνώμη ὅτι μποροῦμε μέ ἀσφάλεια νά χρονολογήσουμε τήν εἰκόνα τοῦ ἁγίου Δημητρίου ἀπό τό τέλος τοῦ 13ου αἰώνα ἕως τήν πρώτη εἰκοσαετία τοῦ 14ου αἰώνα. Ὡστόσο, ἔχοντας ὑπόψει ὅτι ὁ φυσιογνωμικός τύπος τῆς μορφῆς μέ τήν εὐγενική ἔκφραση, τό μαλακό πλάσιμο τοῦ προσώπου καί τό ἐκφραζόμενο ἦθος στέκεται πολύ κοντά μέ τόν ἅγιο Δημήτριο τῆς Μονῆς Χιλανδαρίου (1321–1322), διατυπώνουμε τήν ἄποψη ὅτι ἡ εἰκόνα τοῦ ἁγίου Δημητρίου μπορεῖ νά εἶναι ἔργο τοῦ καλλιτέχνη πού ἐργάστηκε στήν διακόσμηση τῶν τοιχογραφιῶν τοῦ καθολικοῦ τῆς Μονῆς Χιλανδαρίου.

*Εἰκ. 91. Ἅγιος Δημήτριος. Ὀπίσθια ὄψη τῆς εἰκ. 92.*
*Εἰκ. 92. Ἅγιος Δημήτριος. Γύρω στά 1320.*





## Εἰκόνες τοῦ δεύτερου μισοῦ τοῦ 14ου αἰώνα

Ἀπό τήν ὕστερη περίοδο τῶν Παλαιολόγων, περίοδο κατά τήν ὁποία ἐντάσσεται τό πνευματικό κίνημα τοῦ Ἡσυχασμοῦ, σώζεται ἕνας σημαντικός ἀριθμός εἰκόνων, ἐξαιρετικῆς καλλιτεχνικῆς ποιότητος. Τήν περίοδο αὐτή τῆς πολιτικῆς ἀνασφάλειας, ἀλλά καί τῆς πνευματικῆς ἄνθισης ἡ Μονή Βατοπαιδίου συνδέεται μέ ἐξέχουσες πολιτικές καί πνευματικές προσωπικότητες[1]. Ἀπό τά πολιτικά πρόσωπα ὁ Ἰωάννης Καντακουζηνός ἔδειξε ἰδιαίτερο ἐνδιαφέρον γιά τήν Μονή πού ἐκφράστηκε μέ οἰκονομικές παροχές καί μέ δωρεές κειμηλίων, ὅπως ἑνός χρυσοκέντητου ἐπιταφίου καί πολυτελῶν, εἰκονογραφημένων χειρογράφων κωδίκων, πού σώζονται στό σκευοφυλάκιο τῆς Μονῆς. Μέ τόν πνευματικό βίο τῆς Μονῆς συνδέεται ὁ κύριος ἐκφραστής τοῦ Ἡσυχασμοῦ, ὁ μετέπειτα ἀρχιεπίσκοπος Θεσσαλονίκης ἅγιος Γρηγόριος ὁ Παλαμᾶς, τοῦ ὁποίου διατηρεῖται στήν Μονή μιά ἀπό τίς παλαιότερες σωζόμενες ἀπεικονίσεις του.

Ἀπό τήν ἰδιαίτερα πνευματικά γόνιμη αὐτή περίοδο οἱ εἰκόνες πού παρουσιάζονται ἐκτείνονται χρονικά ἀπό τά μέσα τοῦ 14ου αἰώνα ἕως τά τέλη τοῦ 15ου αἰώνα καί ἀντιπροσωπεύουν σέ ὑψηλή καλλιτεχνική ποιότητα κυρίαρχα καλλιτεχνικά ρεύματα τῆς περιόδου.



*Εἰκ. 93. Χριστός Παντοκράτωρ. Λεπτομέρεια τῆς εἰκ. 95.*
*Εἰκ. 94. Χριστός Παντοκράτωρ. Λεπτομέρεια τῆς εἰκ. 95.*



## 22–27. Μεγάλη Δέηση

Ἀνάμεσα στίς εἰκόνες τῆς περιόδου αὐτῆς ἰδιαίτερο ἐνδιαφέρον παρουσιάζουν ἕξι εἰκόνες, πού συγκροτοῦσαν μαζί μέ ἄλλες πέντε πού δέν ἔχουν σωθεῖ, τήν θεματική ἑνότητα τῆς Μεγάλης Δεήσεως (εἰκ. 95–104) εἰκονοστασίου τέμπλου τοῦ καθολικοῦ τῆς Μονῆς κατά τό δεύτερο μισό τοῦ 14ου αἰώνα[2]. Ἀπό τό κεντρικό θέμα τῆς Μεγάλης Δεήσεως σώζεται ἡ εἰκόνα τοῦ Χριστοῦ Παντοκράτορος καί τοῦ Ἰωάννη τοῦ Προδρόμου, ἐνῶ ἀπό τήν εἰκόνα τῆς Παναγίας διατηροῦνται δύο τεμάχια ξύλου μέ λείψανα τῆς ζωγραφικῆς ἐπιφανείας. Σώζεται ἀκόμα ὁ ἀρχάγγελος Γαβριήλ πού μαζί μέ τόν μή σωζόμενο ἀρχάγγελο Μιχαήλ πλαισίωναν τό κεντρικό θέμα τῆς Δεήσεως. Ἀπό τούς τέσσερις εὐαγγελιστές, πού μαζί μέ τούς κορυφαίους τῶν ἀποστόλων Πέτρο καί Παῦλο ὁλοκλήρωναν τήν σύνθεση τῆς Μεγάλης Δεήσεως στήν συνοπτική της μορφή, σώζεται μόνο ὁ ἅγιος Ἰωάννης ὁ Θεολόγος καί ὁ ἅγιος Λουκᾶς.

Οἱ περισσότερες ἀπό τίς σωζόμενες εἰκόνες τῆς Μεγάλης Δεήσεως τῆς Μονῆς δέν διατηροῦν τίς ἀρχικές διαστάσεις –πλήν τῆς εἰκόνας τοῦ ἀρχαγγέλου Γαβριήλ (139x94 ἑκ.)– γιατί σέ νεότερα χρόνια ἔχουν κοπεῖ γιά νά προσαρμοστοῦν σέ δεύτερη χρήση. Ὡστόσο, μέ βάση τήν εἰκόνα τοῦ ἀρχαγγέλου Γαβριήλ, τοῦ ἁγίου Ἰωάννου τοῦ Θεολόγου καί τοῦ Ἰωάννου τοῦ Προδρόμου, πού σώζουν τό ἀρχικό πλάτος, καί τό ὁποῖο εἶναι 94 καί 96 ἑκ. ἀντίστοιχα, καί τῆς εἰκόνας τοῦ Χριστοῦ, ὅπως καί αὐτῆς τοῦ ἀρχαγγέλου Γαβριήλ, πού σώζουν τό ἀρχικό ὕψος, πού ἀνέρχεται στά 138–139 ἑκ., συνάγεται ὅτι οἱ εἰκόνες τῆς Μεγάλης Δεήσεως τῆς Μονῆς εἶχαν ὕψος περί τά 138 ἑκ. καί πλάτος κυμαινόμενο ἀπό 94–96 ἑκ. Μέ βάση τά στοιχεῖα αὐτά, καί ἔχοντας ὑπόψη ὅτι τό ἄνοιγμα τοῦ ἱεροῦ εἶναι 11,30 μ., ἐνῶ οἱ συνολικές σέ πλάτος διαστάσεις τῶν ἕνδεκα εἰκόνων τῆς Μεγάλης Δεήσεως πρέπει νά κυμαίνονταν ἀπό 10,23 ἕως 10,56 μ., διαπιστώνουμε ὅτι οἱ εἰκόνες τῆς Μονῆς καλύπτουν, μαζί μέ τά μεταξύ τους ἀναγκαῖα πλαίσια πλάτους 8–10 ἑκ., τό ἄνοιγμα τοῦ ἱεροῦ τοῦ καθολικοῦ καί συνεπῶς συνθέτουν τήν Μεγάλη Δέηση εἰκονοστασίου τοῦ καθολικοῦ τῆς Μονῆς κατά τό τρίτο τέταρτο τοῦ 14ου αἰῶνος, περίοδο κατά τήν ὁποία χρονολογοῦνται οἱ εἰκόνες.

Τό θέμα τῆς Μεγάλης Δεήσεως ὡς ἐπιστύλιο τέμπλου στήν βυζαντινή καί μεταβυζαντινή τέχνη, γνώρισε ἰδιαίτερη διάδοση ἀπό τόν 12ο αἰώνα μέ σωζόμενα παραδείγματα στό Σινᾶ, στό Ἅγιον Ὄρος, στήν Ρωσία κ.ἀ. Εἰδικότερα στό Ἅγιον Ὄρος, εἰκόνες μέ μορφές σέ προτομή ἀπό Μεγάλη Δέηση εἰκονοστασίου σώζονται καί σέ ἄλλες Μονές, ὅπως στήν Μονή Χιλανδαρίου (τρίτο τέταρτο 14ου αἰώνα), στήν Μονή Ἰβήρων (15ος–16ος αἰ.), στήν Μονή Μεγίστης Λαύρας (1535), στήν Μονή Διονυσίου (1542), στό Πρωτᾶτο (1542) καί στήν Μονή Σταυρονικήτα (1545/6)[3].

Ἀπό τίς σωζόμενες εἰκόνες τῆς Μεγάλης Δεήσεως τῆς Μονῆς Βατοπαιδίου, πού δέν διατηροῦν τίς ἀρχικές τους διαστάσεις, παρουσιάζονται στόν παρόντα τόμο οἱ εἰκόνες τοῦ Χριστοῦ Παντοκράτορος, τοῦ ἀρχαγγέλου Γαβριήλ, τοῦ ἁγίου Ἰωάννου τοῦ Προδρόμου, τοῦ ἁγίου Ἰωάννου τοῦ Θεολόγου καί τοῦ ἁγίου Λουκᾶ. Δέν παρουσιάζεται ἡ εἰκόνα τῆς Παναγίας λόγῳ τῆς ἀποσπασματικῆς καί κακῆς της καταστάσεως στήν ὁποία διατηρεῖται.

Ἡ εἰκόνα τοῦ Χριστοῦ Παντοκράτορος (εἰκ. 93, 95) δέν διατηρεῖται ἀκέραια (138x60 ἑκ.). Λείπει τμῆμα τῆς εἰκόνας ἀπό δεξιά καί ἀριστερά. Τόν τελευταῖο καιρό βρέθηκε τμῆμα τῆς εἰκόνας μέ τό αὐτόξυλο πλαισιό της, πού συμπληρώνει τήν εἰκόνα ἀπό δεξιά. Στήν εἰκόνα αὐτή, ὁ Χριστός, πού κατελάμβανε τό κέντρο τῆς Μεγάλης Δεήσεως, ἑκατέρωθεν τοῦ ὁποίου διατάσσονταν οἱ ὑπόλοιπες εἰκόνες τῆς συνθέσεως, εἰκονίζεται σέ προτομή, κρατώντας κλειστό κώδικα Εὐαγγελίου, πλούσια σταχωμένο (εἰκ. 94), καί εὐλογώντας μέ τό δεξιό χέρι. Φοράει καστανό, ὀρθόσημο χιτώνα καί βαθυκύανο ἱμάτιο. Ἀπό τίς ἐπιγραφές πάνω στό χρυσό βάθος τῆς εἰκόνας διακρίνεται τό συμπίλημα Ι(ΗΣΟΥ)Σ.

*Εἰκ. 95. Χριστός Παντοκράτωρ Μεγάλης Δεήσεως. Τρίτο τέταρτο 14ου αἰώνα (1350–1360).*

Εἰκονογραφικά ὁ Χριστός τῆς Μονῆς Βατοπαιδίου ἐπαναλαμβάνει εἰκονογραφικό τύπο πού γνώρισε εὐρύτατη διάδοση στήν βυζαντινή καί μεταβυζαντινή τέχνη. Ἡ ἐντυπωσιακή –στό ἀρχικό πλάτος– μορφή τοῦ Χριστοῦ, παρά τό γεγονός ὅτι ἔχει ἐκπέσει τμῆμα τῆς χρωματικῆς ἐπιφανείας στά μαλλιά καί στίς σκιές τοῦ προσώπου, ἀποδίδεται μέ ἔνταση στήν σχέση φωτός καί σκιᾶς στό πρόσωπο, μέ τήν ὁποία ἐπιδιώκεται ἔμφαση τοῦ ἐκφραστικοῦ στοιχείου.

Ὁ φυσιογνωμικός τύπος τῆς μορφῆς (εἰκ. 93) μέ τό συνοφρυωμένο πρόσωπο, τήν ἔνταση στό βλέμμα καί τόν γραμμικό φωτισμό, πού περιορίζεται ἀκτινηδόν κάτω ἀπό τά μάτια καί λειτουργεῖ σάν φωτεινές ἀνταύγειες στό μέτωπο, ἀναγνωρίζεται σέ μιά σειρά ἔργων, ἀντικλασικοῦ χαρακτήρα, τοῦ δεύτερου μισοῦ τοῦ 14ου αἰώνα, ὅπως εἶναι ἡ τοιχογραφία τοῦ Χριστοῦ Παντοκράτορος ἀπό τούς Ἁγίους Ἀποστόλους τοῦ Peć τῆς μεσαιωνικῆς Σερβίας, ἡ εἰκόνα τοῦ Χριστοῦ Παντοκράτορος τοῦ Μουσείου Βυζαντινοῦ Πολιτισμοῦ στήν Θεσσαλονίκη, πού ἀνῆκε στόν ναό τῆς Ἁγίας Σοφίας Θεσσαλονίκης, καί ἡ εἰκόνα τοῦ Χριστοῦ Ζωοδότη τοῦ 1393/4, ἔργο τοῦ Μητροπολίτου Ἰωάννου, πού βρίσκεται σήμερα στά Σκόπια, ἀλλά προέρχεται ἀπό τό μοναστήρι στό Zrze ἔξω ἀπό τό Prilep[4]. Ἀπό τίς εἰκόνες τοῦ Χριστοῦ τῆς Ἁγίας Σοφίας Θεσσαλονίκης καί τῆς Μονῆς στό Zrze, ἡ εἰκόνα τοῦ Χριστοῦ τῆς Μονῆς Βατοπαιδίου ξεχωρίζει μέ τήν ἁβρότητα στό πλάσιμο τοῦ χεριοῦ, μέ τά λεπτά, μακρόστενα δάχτυλα, καί τόν περιορισμό τῆς σκληρότητος τοῦ γραμμικοῦ φωτισμοῦ στό πρόσωπο. Τά στοιχεῖα αὐτά, σέ συνδυασμό μέ τήν φυσιογνωμική καί τεχνοτροπική συνάφεια μέ τήν τοιχογραφία τοῦ Χριστοῦ Παντοκράτορα στό Peć, πού χρονολογεῖται γύρω στά 1350, προδίδουν γιά τήν εἰκόνα τῆς Μονῆς Βατοπαιδίου χρονολογική τοποθέτηση στά μέσα τοῦ 14ου αἰώνα ἤ λίγο μετά.

Ὁ ἀρχάγγελος Γαβριήλ εἰκονίζεται στηθαῖος, σέ στροφή τριῶν τετάρτων πρός τά δεξιά, κρατώντας μέ τό δεξιό χέρι σφαίρα καί μέ τό ἀριστερό σκῆπτρο. Φοράει ρόδινο χιτώνα καί πορτοκαλί ἱμάτιο, μέ πλούσια χρυσογραφία. Πάνω στό χρυσό βάθος τῆς εἰκόνας, πού διατηρεῖται σέ πολύ καλή κατάσταση, ἀναπτύσσεται ἡ ἐπιγραφή Ο ΑΡΧ(ΑΓΓΕΛΟΣ) ΓΑΒΡΙΗΛ.

Ἡ ἐντυπωσιακή μορφή τῆς εἰκόνας τοῦ ἀρχαγγέλου Γαβριήλ (εἰκ. 96–98) μέ τό εὐγενικό ἦθος, τήν ἀρχοντική κορμοστασιά, τό πλάτος στήν ἀνάπτυξη τοῦ σωματικοῦ ὄγκου, πού καταλήγει σέ μικρό κεφάλι, τήν ἁβρότητα στό πλάσιμο τῶν χεριῶν, μέ τά λεπτά, μακρόστενα δάχτυλα, καί τήν πλατιά, παρά τήν χρυσογραφία, ρέουσα πτυχολογία ἔχει τίς καταβολές σέ κορυφαῖα ἔργα τῆς μνημειακῆς ζωγραφικῆς τῆς πρώτης περιόδου τῶν Παλαιολόγων, ὅπως εἶναι οἱ τοιχογραφίες τῶν Ἁγίων Ἀποστόλων Θεσσαλονίκης. Παράλληλα, τυπολογικά συνδέεται ἄμεσα μέ ἔργα ἐργαστηρίων τῆς Κωνσταντινούπολης, τοῦ τρίτου τετάρτου τοῦ 14ου αἰώνα, ὅπως εἶναι ἡ εἰκόνα τοῦ ἀρχαγγέλου Μιχαήλ τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου Ἀθηνῶν[5].

Ὁ φυσιογνωμικός τύπος τῆς μορφῆς (εἰκ. 98), μέ τό αὐγόσχημο πρόσωπο, στηρίζεται σέ ἰσχυρό λαιμό καί ἀποδίδεται μέ πλατιές ἐπιφάνειες ὤχρας, πού ροδίζουν ἀνεπαίσθητα, καί σκιές λαδοπράσινες, ἐνῶ ὁ γραμμικός φωτισμός περιορίζεται ἀκτινηδόν κάτω ἀπό τά μάτια, καί λειτουργεῖ σάν φωτεινές ἀνταύγειες στό μέτωπο. Ἡ τεχνική αὐτή τοῦ γραμμικοῦ φωτισμοῦ ἀναγνωρίζεται ὄχι μόνο στόν Χριστό Παντοκράτορα τῆς Μεγάλης Δεήσεως, ἀλλά καί σέ μιά σειρά ἔργων, τοιχογραφίες καί εἰκόνες τοῦ δευτέρου μισοῦ τοῦ 14ου αἰώνα[6].

Δύο ἄλλες εἰκόνες τῆς Μεγάλης Δεήσεως, τοῦ ἁγίου Ἰωάννου τοῦ Προδρόμου καί τοῦ ἁγίου Ἰωάννου Θεολόγου, παρουσιάζουν ἰδιαίτερο ἐνδιαφέρον, λόγω τῆς στενῆς, τυπολογικῆς καί τεχνοτροπικῆς, συνάφειας μέ τίς ἀντίστοιχες εἰκόνες τῆς Μεγάλης Δεήσεως τῆς Μονῆς Χιλανδαρίου, ἔργα πού χρονολογοῦνται γύρω στά 1360, σύμφωνα μέ τήν ἐπικρατέστερη ἄποψη[7].

Ὁ ἅγιος Ἰωάννης ὁ Πρόδρομος εἰκονίζεται σέ προτομή (εἰκ. 99, 101), δεόμενος, σέ στροφή τριῶν τετάρτων πρός τά δεξιά. Φοράει πρασινογάλαζο χιτώνα καί λαδοκίτρινο ἱμάτιο, πού καλύπτουν ἕνα

*Εἰκ. 96. Ἀρχάγγελος Γαβριήλ Μεγάλης Δεήσεως.*
*Τρίτο τέταρτο 14ου αἰώνα (1350–1360).*



πλατύ σῶμα. Τό πρόσωπο, πού εἶναι μακρόστενο μέ ἀμυγδαλωτά, ἄψογα σχεδιασμένα μάτια καί γαμψή μύτη, στηρίζεται σέ κοντό, μέ πλατιά βάση λαιμό. Ἡ κατάσταση διατηρήσεως εἶναι σχετικά καλή. Ἡ εἰκόνα ἔχει κοπεῖ στήν κάτω πλευρά, γιά νά προσαρμοστεῖ σέ ἄλλη θέση ἀπό τήν ἀρχική, μέ ἀποτέλεσμα, ἐνῶ διατηρεῖ τό ἀρχικό της πλάτος, πού εἶναι 96 ἑκ., στό ὕψος φθάνει τά 119 ἑκ. ἀντί τῶν 138 ἑκ. περίπου. Ἐπίσης, παρουσιάζει κάθετη ρηγμάτωση στήν δεξιά πλευρά, πού συνοδεύεται μέ εὐρεία ἀπολέπιση τῆς ζωγραφικῆς καί τοῦ ὑποστρώματος.

Ἡ μορφή τοῦ ἁγίου Ἰωάννου τοῦ Προδρόμου ἀπό τεχνική ἄποψη διακρίνεται γιά τήν σχεδιαστική ἀκρίβεια καί κομψότητα στήν ἀπόδοση τῶν χαρακτηριστικῶν, ἀλλά καί τήν ἁβρότητα τῆς ζωγραφικῆς



*Εἰκ. 97 καί 98. Ἀρχάγγελος Γαβριήλ. Λεπτομέρειες τῆς εἰκ. 96.*





Εἰκ. 99. Ἅγιος Ἰωάννης ὁ Πρόδρομος Μεγάλης Δεήσεως. Τρίτο τέταρτο 14ου αἰώνα (1350–1360).



*Εἰκ. 100. Ἅγιος Ἰωάννης ὁ Θεολόγος Μεγάλης Δεήσεως.*
*Τρίτο τέταρτο 14ου αἰώνα (1350–1360).*

στό πλάσιμο τοῦ προσώπου, τήν μαλακότητα τοῦ φωτισμοῦ, [illegible] μορφή [illegible] καί στο-
χαστική. Τά μαλλιά σχεδιάζονται μέ πλατεῖς, φλογόσχημους βοστρύχους, ἐνῶ τά γένεια εἶναι κυματιστά καί ἀποδίδονται μέ ἀληθοφάνεια. Τέλος τά ροῦχα ἀποδίδονται μέ πλατιές ἐπίπεδες πτυχές, πού ἐξαίρουν τήν κατά πλάτος ἀνάπτυξη τοῦ σώματος.

Ἡ εἰκόνα τοῦ ἁγίου Ἰωάννου τοῦ Προδρόμου τῆς Μονῆς φυσιογνωμικά καί τεχνοτροπικά παρουσιάζει, μέ ἐλάχιστες διαφορές, στενή σχέση μέ τήν εἰκόνα τοῦ ἁγίου Ἰωάννου τοῦ Προδρόμου τῆς Μεγάλης Δεήσεως τῆς Μονῆς Χιλανδαρίου[8]. Κοινά στοιχεῖα στίς δύο εἰκόνες τό ἐπίπεδο τοῦ σωματικοῦ ὄγκου ἡ ἁβρότητα τῆς τεχνικῆς, μέ τόν διακριτικό φωτισμό στό πρόσωπο, καί ἡ ἐκφραστική ποιότητα. Ἔτσι, ἐάν λάβουμε ὑπόψη ὅτι ἡ εἰκόνα τῆς Μονῆς Χιλανδαρίου χρονολογεῖται, σύμφωνα μέ τήν ἐπικρατέστερη ἄποψη, γύρω στά 1360 μιά χρονολόγηση τῆς εἰκόνας τῆς Μονῆς Βατοπαιδίου στήν δεκαετία 1350–1360 εἶναι πολύ πιθανή.

Ὁ ἅγιος Ἰωάννης ὁ Θεολόγος (εἰκ. 100, 102, 103) εἰκονίζεται ὡς τήν μέση μέ στροφή τοῦ κορμοῦ κατά τρία τέταρτα πρός τά δεξιά, κρατώντας μέ τό δεξιό χέρι κλειστό κώδικα Εὐαγγελίου, μέ λιθοκόσμητη καί μαργαροποίκιλτη στάχωση, πού τόν στηρίζει μέ τό ἀριστερό χέρι κάτω ἀπό τήν μασχάλη. Φοράει πρασινογάλαζο χιτώνα καί λαδοπράσινο ἱμάτιο. Ὁ ἅγιος Ἰωάννης ἀποδίδεται μέ ἰδιαίτερα πλατύ καί ὀγκῶδες σῶμα, γλυπτικοῦ χαρακτήρα, μέ μεγάλο κεφάλι, πού ἔχει ἰδιαίτερα ὑψηλό μέτωπο, στηριγμένο σέ κοντό, εὔρωστο λαιμό. Πάνω στό χρυσό βάθος τῆς εἰκόνας ἀναπτύσσεται ἡ ἐπιγραφή Ο ΑΓ(ΙΟΣ) ΙΩ(ΑΝΝΗΣ) Ο ΘΕΟΛΟΓ(ΟΣ). Ἡ κατάσταση διατηρήσεως τῆς εἰκόνας εἶναι πολύ καλή, ἐάν ἐξαιρέσουμε ὅτι δέν διασώζει τίς ἀρχικές, καθ' ὕψος διαστάσεις, καθ' ὅσον ἔχει κοπεῖ στήν κάτω πλευρά, γιά νά προσαρμοστεῖ σέ νεώτερη ἀπό τήν ἀρχική θέση. Οἱ ἀρχικές διαστάσεις τῆς εἰκόνας ὑπολογίζεται ὅτι ἦταν 138 ἑκ. ὕψος καί 95 ἑκ. πλάτος.

Ἡ ρωμαλέα αὐτή μορφή, σχεδόν ἀθλητική, μέ τό ὀγκῶδες σῶμα καί τόν στιβαρό λαιμό, σέ πρώτη ἐντύπωση παραπέμπει σέ ἔργα τῆς μνημειακῆς ζωγραφικῆς τῆς πρώτης περιόδου τῶν Παλαιολόγων, καί μάλιστα στίς τοιχογραφίες τοῦ ναοῦ τοῦ Πρωτάτου[9]. Ὡστόσο προσεκτική ἐξέταση τῆς εἰκόνας δείχνει ὅτι τυπολογικά καί τεχνοτροπικά παρουσιάζει ἰδιαίτερα στενή σχέση μέ ἔργα –τοιχογραφίες καί εἰκόνες– τοῦ τρίτου τετάρτου τοῦ 14ου αἰώνα, στά ὁποῖα παρατηρεῖται ἡ τάση ἐπιστροφῆς σέ εἰκονιστικούς τύπους τῆς πρώτης περιόδου τῆς τέχνης τῶν Παλαιολόγων. Ἀπό τήν ἄποψη αὐτή χαρακτηριστική εἶναι ἡ τυπολογική καί φυσιογνωμική συγγένεια μέ τήν τοιχογραφία τοῦ ἁγίου Ἰωάννου τοῦ Θεολόγου τῆς Μονῆς Παντοκράτορος (1360–1370) στό Ἅγιον Ὄρος καί κυρίως μέ τήν εἰκόνα τοῦ ἁγίου Ἰωάννου Θεολόγου ἀπό τήν Μεγάλη Δέηση τῆς Μονῆς Χιλανδαρίου[10], ἔργο τό ὁποῖο, σύμφωνα μέ τήν ἐπικρατέστερη ἄποψη, χρονολογεῖται γύρω στά 1360.

Μέ τήν εἰκόνα τῆς Μονῆς Χιλανδαρίου σχετίζεται ἡ εἰκόνα τῆς Μονῆς Βατοπαιδίου ὄχι μόνο εἰκονογραφικά, τυπολογικά καί φυσιογνωμικά, ἀλλά καί μέ τόν τρόπο πού ἔχει πλαστεῖ τό πρόσωπο καί τό ροῦχο. Ὁ προπλασμός εἶναι βαθύχρωμος λαδί, τό σάρκωμα σταρένιο μέ φωτεινές, περιορισμένες σέ ἔκταση κηλῖδες, πού δίνουν τήν ἐντύπωση τῆς φωτεινῆς ἀνταύγειας στό πρόσωπο, μέ πλατιά γραμμικά φῶτα, σέ τεχνική καί ὕφος ἀνάλογο μ' αὐτό τῆς εἰκόνας τῆς Μονῆς Χιλανδαρίου. Ἀκόμη ἡ πτυχολογία, πού εἶναι πλατιά καί εὔκαμπτη μέ γκριζόλευκα καί ἀνοιχτοπράσινα, φωτεινά ἐπίπεδα πάνω σέ βάθος χρυσοκίτρινο, δίνει τήν ἐντύπωση τοῦ ρούχου, πού τυλίγει μέ φυσικότητα ἕνα εὔρωστο σῶμα μέ τρόπο ἀνάλογο μ' αὐτόν τῆς πτυχολογίας τῆς εἰκόνας τῆς Μονῆς Χιλανδαρίου. Ἐπίσης ἡ γενειάδα, πού εἶναι γκριζόλευκη, ὅπως καί στήν εἰκόνα τῆς Μονῆς Χιλανδαρίου, δέν εἶναι σχηματική, ἀλλά ἀποδίδεται μέ μαλακότητα. Ἐντύπωση προξενεῖ ἡ παλάμη τοῦ χεριοῦ μέ τά μακριά, χυτά δάχτυλα, ὅπου μέ τρόπο ζωγραφικό σημειώνονται οἱ ἀρθρώσεις (εἰκ. 102).

*Εἰκ. 101. Ἅγιος Ἰωάννης ὁ Πρόδρομος. Λεπτομέρεια τῆς εἰκ. 99.*

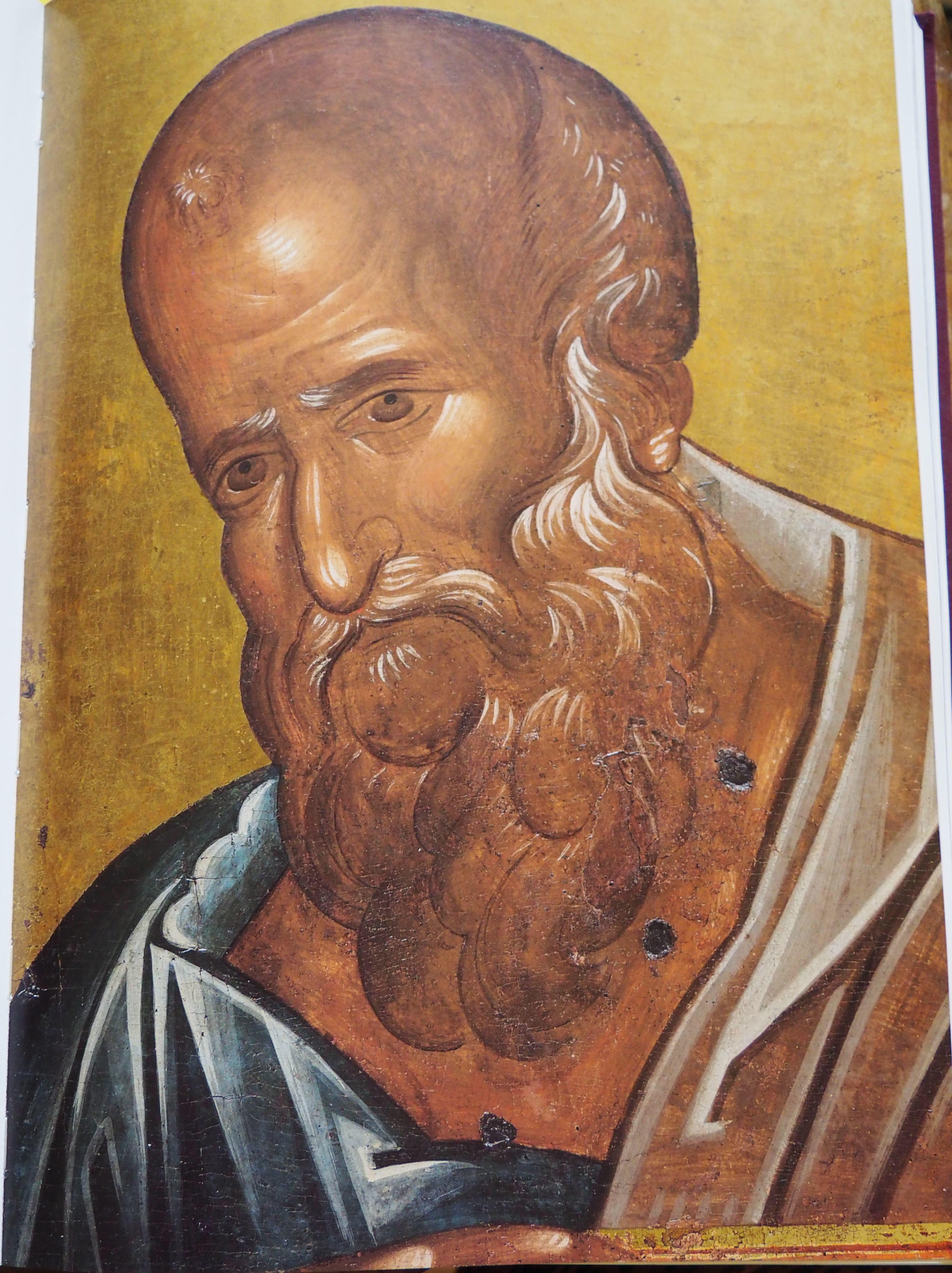


Ἡ στενή καλλιτεχνική σχέση ἀνάμεσα στίς δύο εἰκόνες, παρά τίς κάποιες διαφορές πού ἀναφέρονται στήν ἔμφαση τοῦ σωματικοῦ ὄγκου πού παρατηρεῖται στήν εἰκόνα τῆς Μονῆς Βατοπαιδίου, μᾶς ἐπιτρέπει νά ὑποστηρίξουμε ὅτι οἱ δύο εἰκόνες εἶναι πιθανότατα, προϊόντα παραγωγῆς τοῦ ἰδίου ἐργαστηρίου[11] καί ἐντάσσονται σέ μιά καλλιτεχνική τάση τοῦ τρίτου τετάρτου τοῦ 14ου αἰώνα, στήν ὁποία σημειώνεται ἐπιστροφή σέ εἰκονιστικούς τύπους τῆς τέχνης τῆς πρώτης περιόδου τῶν Παλαιολόγων.

Ὁ ἅγιος Λουκᾶς (εἰκ. 104), εἰκονίζεται στηθαῖος μέ στροφή τριῶν τετάρτων πρός τά δεξιά. Μέ τό ἀριστερό χέρι κρατάει ἀνοιχτό κώδικα Εὐαγγελίου, ἐνῶ μέ τό δεξιό κονδυλοφόρο, μέ τόν ὁποῖο εἰκονίζεται νά γράφει. Στήν ἀριστερή μασχάλη στηρίζει μελανοδοχεῖο μέ θήκη γιά τούς κονδυλοφόρους. Φοράει πρασινογάλαζο χιτώνα καί μελιτζανί ἱμάτιο. Πάνω στό χρυσό βάθος ἀναπτύσσεται ἡ ἐπιγραφή Ο

*Εἰκ. 102 καί 103. Ἅγιος Ἰωάννης ὁ Θεολόγος. Λεπτομέρειες τῆς εἰκ. 100.*





ΑΓ(ΙΟΣ) ΛΟΥΚΑΣ, ἐνῶ στίς ἀνοιχτές σελίδες τοῦ κώδικα εἶναι ἀναγεγραμμένο τό ἀκόλουθο κείμενο: ΕΠΕΙΔΗΠΕΡ ΠΟΛΛΟΙ / ΕΠΕΧΕΙΡΗΣΑΝ Α/ΝΑΤΑΞΑΣΘΑΙ ΔΙΗΓΗΣΙΝ ΠΕ/ΡΙ ΤΩΝ ΠΕΠΛΗΡΟΦΟΡΗΜΕΝΩΝ ΕΝ / ΗΜΙΝ ΠΡΑΓΜΑΤΩΝ / ΚΑΘΩΣ ΠΑΡΕ/ΔΟΣΑΝ ΗΜΙΝ ΟΙ ΑΠ ΑΡΧΗΣ ΑΥΤΟ[ΠΤΑΙ] (Λουκ. 1. 1–2).

Ἡ εἰκόνα σημερινῶν διαστάσεων 119x79 ἐκ. δέν διατηρεῖ τίς ἀρχικές διαστάσεις (138x96 ἐκ. περίπου), καθώς ἔχει ἀποκοπεῖ καί ἀπό τίς τέσσερις πλευρές, μέ σκοπό νά προσαρμοστεῖ σέ νέα ἀπό τήν ἀρχική θέση. Παρουσιάζει, ἐπίσης, ἀπολεπίσεις τῆς ζωγραφικῆς στό πηγούνι, τά γένεια καί τά μαλλιά.

Ὁ ἅγιος Λουκᾶς ἀποδίδεται μέ πλατύ, ὀγκῶδες σῶμα, μέ στιβαρό καί μυώδη λαιμό, πού στηρίζεται σέ αὐγόσχημο κεφάλι, μέ πρόσωπο ρυτιδωμένο πού ἔχει τονισμένα ζυγωματικά καί γαμψή μύτη, ὅπως αὐτή τοῦ ἁγίου Ἰωάννου τοῦ Προδρόμου.

Ὁ ἀνώνυμος καλλιτέχνης τοῦ ἁγίου Λουκᾶ, ὅπως καί στίς ἄλλες εἰκόνες τῆς Μεγάλης Δεήσεως τῆς Μονῆς, διακρίνεται γιά τήν σχεδιαστική καθαρότητα στήν ἀπόδοση τῶν χαρακτηριστικῶν, τήν πλαστικότητα τοῦ σκιοφωτισμοῦ, πού ἀποδίδει τόν ὄγκο τοῦ προσώπου καί τοῦ λαιμοῦ, ἀλλά καί τήν ἁβρότητα τῆς ζωγραφικῆς μέ τήν ὁποία ἀποδίδονται τά λεπτά, χυτά, μακρόστενα δάχτυλα, πού ἔχουν τό παράλληλό τους στά δάχτυλα τοῦ ἀρχαγγέλου Μιχαήλ καί τοῦ Ἰωάννου τοῦ Θεολόγου.

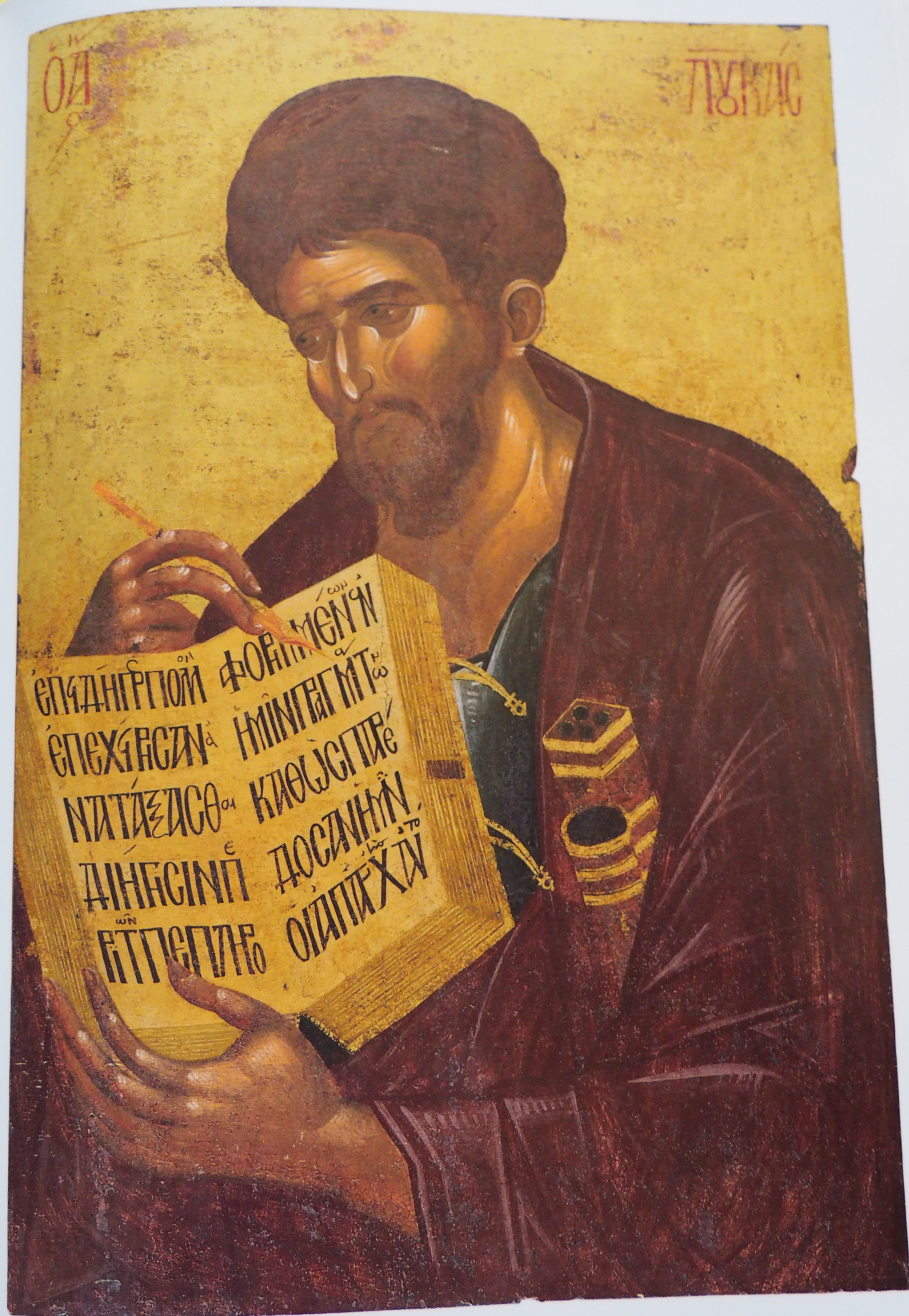
Ἡ ἐντυπωσιακή, ρωμαλέα μορφή τοῦ ἁγίου ἔχει τήν καταγωγή στήν μνημειακή ζωγραφική τῆς πρώτης περιόδου τῶν Παλαιολόγων καί δή στίς τοιχογραφίες τοῦ Πρωτάτου (γύρω στά 1290). Μάλιστα, σέ τυπολογικό καί φυσιογνωμικό ἐπίπεδο ἰδιαίτερα στενή εἶναι ἡ σχέση τοῦ ἁγίου Λουκᾶ τῆς εἰκόνας μέ τόν ὁμώνυμο εὐαγγελιστή τοῦ Πρωτάτου[12].

Ὡστόσο, ὅπως παρατηρεῖται καί στόν ἅγιο Ἰωάννη τόν Θεολόγο, ὁ ἅγιος Λουκᾶς παρουσιάζει ἰδιαίτερη καλλιτεχνική σχέση μέ ἔργα τοῦ τρίτου τετάρτου τοῦ 14ου αἰώνα, ὅπως εἶναι ὁ ἅγιος Λουκᾶς καί κυρίως ὁ ἀπόστολος Παῦλος τῆς Μεγάλης Δεήσεως τῆς Μονῆς Χιλανδαρίου[13]. Μάλιστα, μέ τόν ἀπόστολο Παῦλο ἡ εἰκόνα τῆς Μονῆς Βατοπαιδίου συνδέεται ὄχι μόνο φυσιογνωμικά, ἀλλά καί μέ τόν τρόπο πού ἔχει ἀποδοθεῖ τό πρόσωπο καί τό ἔνδυμα.

Ἡ στενή τυπολογική, φυσιογνωμική καί τεχνοτροπική συνάφεια, πού διαπιστώσαμε ἀνάμεσα στίς εἰκόνες τῆς Μεγάλης Δεήσεως τῆς Μονῆς Βατοπαιδίου καί σ' αὐτές τῆς Μονῆς Χιλανδαρίου, μᾶς ὁδηγεῖ νά δεχτοῦμε ὅτι οἱ εἰκόνες τῆς Μονῆς Βατοπαιδίου εἶναι, παρά τίς κάποιες διαφορές, ἔργα ἐξαιρετικῆς τέχνης τοῦ ἰδίου ἐργαστηρίου –στό ὁποῖο ὀφείλονται οἱ εἰκόνες τῆς Μεγάλης Δεήσεως τῆς Μονῆς Χιλανδαρίου– στό τρίτο τέταρτο τοῦ 14ου αἰώνα καί πιθανότατα στήν δεκαετία 1350–1360. Ἀκόμα οἱ εἰκόνες τῆς Μονῆς Βατοπαιδίου, ἀποτελοῦν, ὅπως ἀποδείξαμε, τά λείψανα τῆς Μεγάλης Δεήσεως τοῦ τέμπλου τοῦ καθολικοῦ τήν περίοδο αὐτή.

Ἡ καλλιτεχνική μάλιστα συγγένεια πού ἐπισημάναμε[14] ἀνάμεσα στίς εἰκόνες τῆς Μεγάλης Δεήσεως τῆς Μονῆς Βατοπαιδίου καί στούς εὐαγγελιστές τοῦ κώδικος ἀρ. 16 (1340/1) –πού εἶναι δωρεά στά χρόνια 1347–1354 τοῦ Ἰωάννου Κανταკουζηνοῦ στήν Μονή[15]– μᾶς ἐπιτρέπει νά ἐκφράσουμε τήν ἄποψη ὅτι οἱ εἰκόνες τῆς Μεγάλης Δεήσεως συνδέονται μέ τήν καλλιτεχνική παραγωγή τῆς Κωνσταντινούπολης καί ἐνδεχόμενα ἀποτελοῦν προσφορά τοῦ Ἰωάννου Κανταкουζηνοῦ στήν Μονή.

*Εἰκ. 104. Ἀπόστολος Λουκᾶς Μεγάλης Δεήσεως. Τρίτο τέταρτο 14ου αἰώνα (1350–1360).*


Ο Α
ΛΟΥΚΑΣ






### 28. Ἡ Ἀποκαθήλωση (135x135 ἑκ.)

Ἡ εἰκόνα τῆς Ἀποκαθηλώσεως (εἰκ. 8, 105–112) εἶναι ἀπό τίς πιό σημαντικές εἰκόνες τοῦ δευτέρου μισοῦ τοῦ 14ου αἰώνα πού σώθηκαν ὡς τίς μέρες μας. Δέν εἶναι μόνο οἱ ἐντυπωσιακές διαστάσεις τῆς εἰκόνας[16], ἀλλά καί ἡ ἐξαιρετική ποιότητα τῆς ζωγραφικῆς, πού τήν καθιστοῦν ἀπό τά πιό λαμπρά ἔργα τῆς παλαιολογείου ἀναγεννήσεως τήν περίοδο αὐτή[17].

Στήν εἰκόνα τῆς Ἀποκαθηλώσεως ὁ σταυρός, στημένος στόν "κρανίου τόπον" ἔχει κυρίαρχη θέση στό κέντρο. Πάνω σέ σκάλα, πού στηρίζεται στό σταυρό, εἶναι ἀνεβασμένος ὁ Ἰωσήφ ὁ Ἀριμαθαίας, ὁ ὁποῖος μέ τήν βοήθεια τῆς Παναγίας, πού πατάει σέ ὑποπόδιο, εἰκονίζεται τήν στιγμή τῆς Ἀποκαθηλώσεως, ὑποβαστάζοντας, μέ ἔκφραση συγκρατημένης θλίψης, τό νεκρό σῶμα τοῦ Χριστοῦ. Στά δεξιά τῆς εἰκόνας ὁ ἅγιος Ἰωάννης σκύβει καί ἀσπάζεται τό ἀριστερό χέρι τοῦ δασκάλου, συνοδευόμενος ἀπό μιά γυναίκα πού θρηνεῖ. Στό ἄκρο ἀριστερό τῆς εἰκόνας ἡ Μαγδαληνή κατασπάζεται τό δεξιό χέρι τοῦ Χριστοῦ, πλαισιωμένη ἀπό τίς ἄλλες γυναῖκες, πού θρηνοῦν σιωπηλά. Ὁ Νικόδημος γονατιστός προσπαθεῖ μέ μιά τανάλια καί ἕνα σφυρί νά βγάλει ἀπό τά πόδια τοῦ Χριστοῦ τά καρφιά. Πάνω ἀπό τήν ὁριζόντια κεραία τοῦ σταυροῦ δύο ἄγγελοι εἰκονίζονται μικρογραφικά νά πετοῦν ἀπομακρυνόμενοι, συμμετέχοντας στήν ἀνθρώπινη ὀδύνη. Πάνω στό χρυσό βάθος τῆς εἰκόνας ἀναπτύσσονται οἱ ἀκόλουθες ἐπιγραφές, δηλωτικές τοῦ θέματος καί τῶν προσώπων: [Η Α]ΠΟΚΑΘΗΛΩΣΙΣ, Ι(ΗΣΟΥ)Σ Χ(ΡΙΣΤΟ)Σ, Μ(ΗΤΗ)Ρ Θ(ΕΟ)Υ καί Ο ΑΓ(ΙΟΣ) ΙΩΝΝΗΣ Ο ΘΕΟΛΟΓΟΣ.

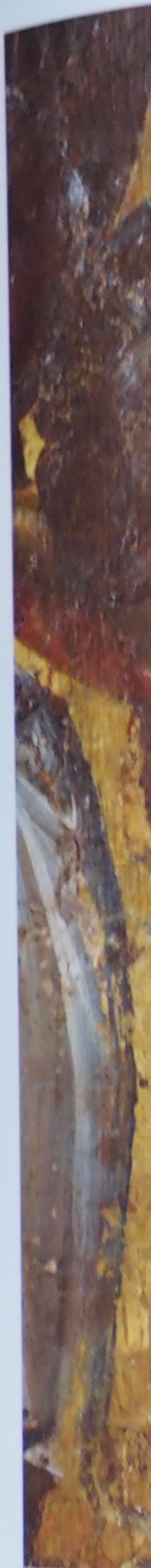
Ὁ εἰκονογραφικός αὐτός τύπος τῆς Ἀποκαθηλώσεως τῆς εἰκόνας τῆς Μονῆς Βατοπαιδίου, γνωστός ἤδη σέ μνημεῖα τῆς Καππαδοκίας, βρῆκε ἰδιαίτερη ἀπήχηση στήν ζωγραφική μνημείων τοῦ 13ου – 14ου αἰώνα μέ συνθέσεις, πού ἐκφράζουν μέ ποικιλία τήν ἀνθρώπινη συμμετοχή στό θεῖο πάθος[18]. Ἀπό τίς πλέον ἀντιπροσωπευτικές περιπτώσεις εἶναι ἡ τοιχογραφία τῆς Ἀποκαθηλώσεως στήν Mileševa (γύρω στά 1228), στόν ναό τοῦ Πρωτάτου (γύρω στά 1290) καί στήν Παναγία Περιβλέπτου στήν Ἀχρίδα (1295), καθώς καί ἡ εἰκόνα τῆς Ἀποκαθηλώσεως τῶν Βρυξελλῶν[19] (τέλος 13ου αἰώνα) καί τοῦ Μουσείου τοῦ Ἱδρύματος τοῦ ἀρχιεπισκόπου Μακαρίου τοῦ Γ΄ στήν Λευκωσία τῆς Κύπρου[20].

Σέ σχέση μέ τά μνημεῖα αὐτά ὁ καλλιτέχνης τῆς εἰκόνας τῆς Ἀποκαθηλώσεως τῆς Μονῆς Βατοπαιδίου φαίνεται ὅτι ἀκολουθεῖ ἄμεσα τό εἰκονογραφικό σχῆμα τῆς Ἀποκαθηλώσεως τοῦ ναοῦ τοῦ Πρωτάτου. Κοινά στοιχεῖα ἀνάμεσα στά δύο ἔργα εἶναι ὄχι μόνο τό γενικό εἰκονογραφικό σχῆμα, ἀλλά καί οἱ στάσεις, οἱ κινήσεις, καί οἱ χειρονομίες τῶν μορφῶν πού παραμένουν ἐκφραστικά ἥρεμες.

*Εἰκ. 105. Ἡ Ἀποκαθήλωση. Τρίτο τέταρτο 14ου αἰώνα (1360–1370).*

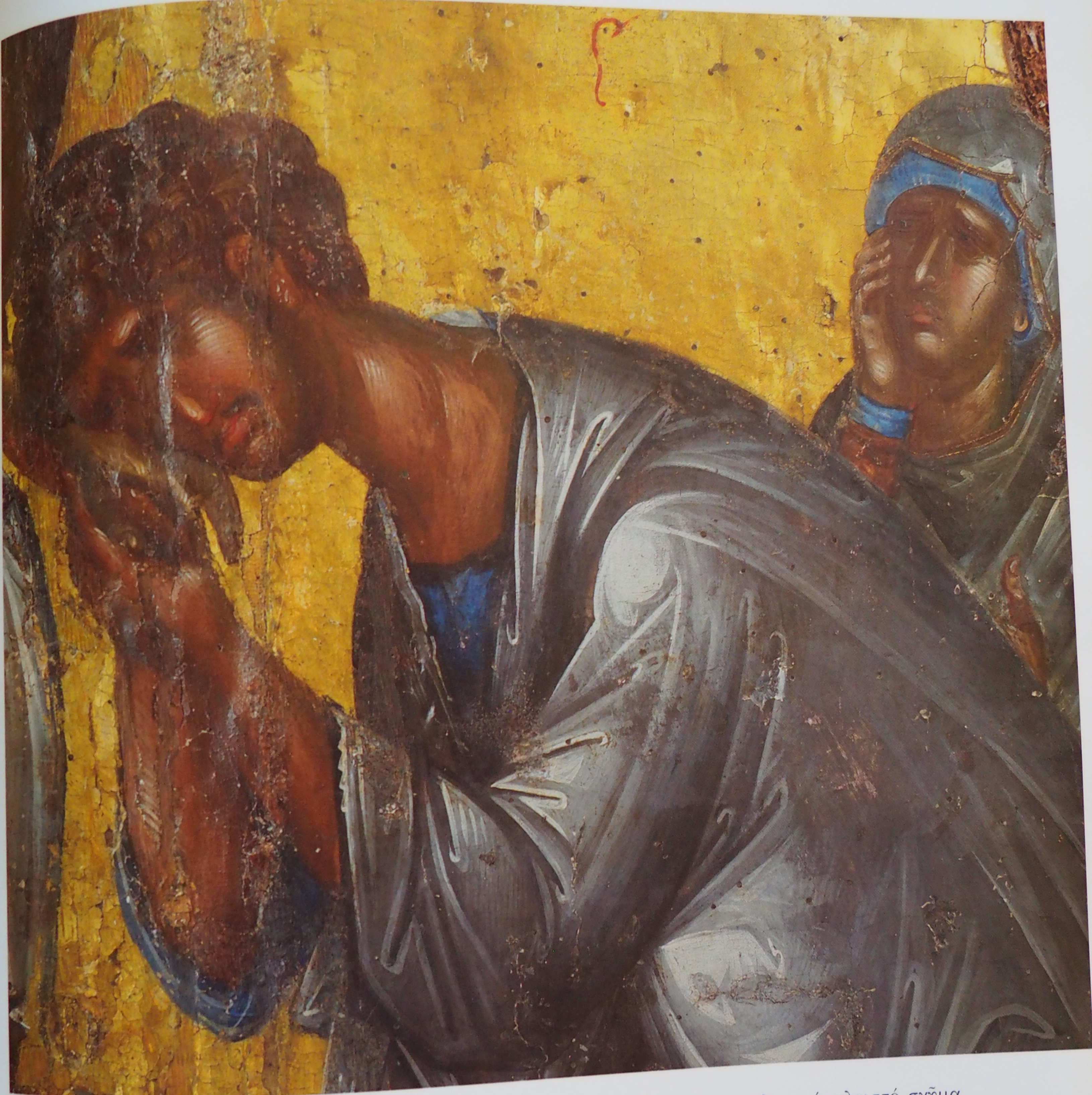
*Εἰκ. 106. (Ἑπόμενο δισέλιδο). Ἡ Ἀποκαθήλωση. Τό σύμπλεγμα τοῦ*


ΘΥ
ΧϹ



στό
κινή
σύμ
καί
κτηρ

Εἰκ.
Εἰκ.



Ἀπό συνθετική ἄποψη ὁ καλλιτέχνης τῆς Ἀποκαθηλώσεως ἀκολουθεῖ ἕνα αὐστηρό, κλειστό σχῆμα, στό ὁποῖο οἱ μορφές ἐντάσσονται ἰσόρροπα καί σύμμετρα μέ ρυθμική ἀνταπόκριση τῶν στάσεων καί τῶν κινήσεων, πού ὑπακούουν σ' ἕνα μελωδικό ρυθμό, πού συνέχει τίς συνθέσεις καί κορυφώνεται στό σύμπλεγμα τοῦ Χριστοῦ μέ τόν Ἰωσήφ καί τήν Παναγία (εἰκ. 106).

Παράλληλα, ἡ διακριτικότητα στήν ἔκφραση τοῦ πάθους συμβαδίζει μέ τό αἴσθημα τῆς αὐτάρκειας καί αὐτονομίας πού χαρακτηρίζει τίς μορφές, καθώς αὐτές εἶναι κλεισμένες στόν ἑαυτό τους. Τά χαρακτηριστικά αὐτά εἶναι κυρίως ἀναγνωρίσιμα στό σύμπλεγμα τοῦ Χριστοῦ μέ τόν Ἰωσήφ καί τήν Παναγία

*Εἰκ. 107. Ἡ Ἀποκαθήλωση. Γυναῖκες πού θρηνοῦν. Λεπτομέρεια τῆς εἰκ. 105.*

*Εἰκ. 108. Ἡ Ἀποκαθήλωση. Ὁ ἅγιος Ἰωάννης. Λεπτομέρεια τῆς εἰκ. 105.*



γία (εἰκ. 106), τό ὁποῖο ἀπό καλλιτεχνική ἄποψη, συνθέτει μιά ἀπό τίς πιό μεστές δημιουργίες τοῦ κλασικισμοῦ τῆς τέχνης τῶν Παλαιολόγων. Οἱ μορφές αὐτές, μέ τήν αὐτάρκεια πού ἔχουν, δίνουν τήν ἐντύπωση ὅτι πέτρωσαν ξαφνικά στήν στάση πού ἀπεικονίζονται γιά τήν αἰωνιότητα. Μέ τόν τρόπο αὐτό ἡ ἀπεικόνιση τοῦ ἱστορικοῦ γεγονότος τοῦ σταυρικοῦ θανάτου καί τῆς Ἀποκαθηλώσεως τοῦ Χριστοῦ μεταβάλλεται σέ αἰώνιο σύμβολο τοῦ Ἐσταυρωμένου.

Στήν ἀπόδοση τῶν προσώπων, πού εἶναι εὔσαρκα, ὁ καλλιτέχνης ἐπιδιώκει προσωπογραφική διαφοροποίηση καί τήν δημιουργία ἁγιογραφιῶν, ὑψηλοῦ ψυχογραφικοῦ ἐνδιαφέροντος, μέ τήν ἀποτύπωση συγκρατημένης, βαθιά ἀνθρώπινης θλίψης στά πρόσωπα τοῦ Ἰωσήφ καί τῆς Παναγίας (εἰκ. 106), ἀλλά καί τῶν ἄλλων προσώπων τῆς εἰκόνας (εἰκ. 8, 107–109). Μάλιστα, ἡ σκιασμένη ὀφθαλμική κόγχη, σέ ἀντίθεση μέ τό ἔντονο φῶς τοῦ προσώπου, καί ἡ ἀχνή διαγραφή τῶν ματιῶν, συμβάλλουν πλήν τῶν ἄλλων, στήν ἐκφραστική ποιότητα.

Ἀπό καλλιτεχνική ἄποψη ἡ εἰκόνα τῆς Ἀποκαθηλώσεως διατηρεῖ βασικά χαρακτηριστικά τῆς κλασικότερης τάσης τῆς ζωγραφικῆς τοῦ 14ου αἰώνα. Ἀπό τήν τάση αὐτή προέρχονται οἱ ὑψηλές ἀναλογίες στά

*Εἰκ. 109. Ἡ Ἀποκαθήλωση. Ἡ Μαγδαληνή ἀσπάζεται τό νεκρό σῶμα τοῦ Χριστοῦ. Λεπτομέρεια τῆς εἰκ. 105.*



*Εἰκ. 110. Ἡ Ἀποκαθήλωση. Ὁ Νικόδημος ἀφαιρεῖ τά καρφιά ἀπό τά πόδια τοῦ Χριστοῦ. Λεπτομέρεια τῆς εἰκ. 105.*



ἀναστήματα, ἡ συγκρατημένη δραματικότητα, τό ζωγραφικό πλάσιμο στά πρόσωπα μέ τίς ἔντονες φωτοσκιάσεις καί τά πλατιά γραμμικά, λευκά φῶτα, πού δίνουν τήν ἐντύπωση τῆς φωτεινῆς ἀνταύγειας καί διαφάνειας στό πρόσωπο, σάν τό φῶς νά βγαίνει μέσα ἀπό τήν σάρκα (εἰκ. 8, 106, 107, 109). Ἰδιαίτερα, ὁ Ἰωσήφ (εἰκ. 106) μέ τήν ἀσάφεια τῶν περιγραμμάτων, τά πηχτά φῶτα πού λαμπυρίζουν στά μαλλιά καί στήν ἡλιοκαμένη σάρκα τοῦ προσώπου, ἀποτελεῖ ἕνα ἀπό τά πιό ζωγραφικά πορτραῖτα τῆς περιόδου καί ἀποτυπώνει τήν ἐξαιρετική ποιότητα τοῦ καλλιτέχνη[21]. Μάλιστα, ὁ ζωγραφικός, μαλακός χαρακτήρας τῆς ζωγραφικῆς, μέ τό φῶς πού τρεμοπαίζει στό πρόσωπο, χαρακτηρίζει καί τά ροῦχα, πού διατηροῦν, ὅπως στό ἔνδυμα τοῦ Ἰωσήφ καί στό περίζωμα τοῦ Χριστοῦ (εἰκ. 105, 112), τήν μαλακότητα τοῦ ὑφάσματος. Ἀντίθετα τό ροῦχο τοῦ Ἰωάννη εἶναι σφιχτό, μέ πλατιά ἐπίπεδα, πού ἀναδεικνύουν τίς πλαστικές ἀρετές τοῦ σωματικοῦ ὄγκου τοῦ ἁγίου (εἰκ. 105, 108).

Ἡ τεχνική αὐτή τοῦ σκιοφωτισμοῦ, ζωγραφικοῦ χαρακτήρα, πού ἔχει τήν ἀφετηρία σέ ἔργα τῆς πρώτης εἰκοσαετίας τοῦ 14ου αἰώνα, παρατηρεῖται σέ μιά σειρά ἀντιπροσωπευτικῶν ἔργων τοῦ δεύτερου μισοῦ τοῦ 14ου αἰώνα –φορητές εἰκόνες καί τοιχογραφίες– πού ἀκολουθοῦν τίς κλασικίζουσες τάσεις τῆς πρωτεύουσας τήν περίοδο αὐτή. Ἀπό τίς εἰκόνες τῆς περιόδου αὐτῆς ἀναφέρω ἐπιλεκτικά τήν εἰκόνα τοῦ

*Εἰκ. 111. Ἄγγελος τῆς Ἀποκαθηλώσεως. Λεπτομέρεια τῆς εἰκ. 105.*
*Εἰκ. 112. Ἡ Ἀποκαθήλωση. Τό περίζωμα τοῦ Χριστοῦ. Λεπτομέρεια τῆς εἰκ. 105.*

Χριστοῦ Παντοκράτορα ἀπό τήν Μονή Παντοκράτορος Ἁγίου Ὄρους (γύρω στά 1363), σήμερα στό Μουσεῖο Hermitage τῆς Πετρούπολης, τήν ἀμφιπρόσωπη εἰκόνα ἀπό τό Poganovo, σήμερα στήν Σόφια, μέ τό Ὅραμα τῶν Προφητῶν Ἰεζεκιήλ καί Ἀββακούμ στήν μία ὄψη καί τήν παράσταση τῆς Παναγίας Καταφυγῆς καί τόν ἅγιο Ἰωάννη τόν Θεολόγο στήν ἄλλη ὄψη (1371), ὅπως καί τήν εἰκόνα τῆς Σταυρώσεως τῆς Μονεμβασιᾶς[22]. Ἀπό τό χῶρο τῆς μνημειακῆς ζωγραφικῆς σημειώνω ἐνδεικτικά τίς τοιχογραφίες τῆς Παναγίας Περιβλέπτου στόν Μυστρᾶ (1360–1370)[23].

Συμπερασματικά, ἡ εἰκόνα τῆς Ἀποκαθηλώσεως ἀπό εἰκονογραφική ἄποψη καί ἀπό ἄποψη συνθετικῶν ἀναζητήσεων σχετίζεται ἄμεσα μέ τήν τοιχογραφία τῆς Ἀποκαθηλώσεως τοῦ ναοῦ τοῦ Πρωτάτου. Τεχνοτροπικά ἡ ἰσορροπία καί συμμετρία στήν σύνθεση, ἡ ἀνταποδοτικότητα τῶν στάσεων καί κινήσεων, ἡ αὐτονομία καί αὐτάρκεια τῶν μορφῶν τῆς σύνθεσης, ὁ λυρισμός τῶν γραμμῶν, ἡ ἁβρότητα τῶν χρωμάτων καί ἡ συγκεκριμένη ἔκφραση πάθους, χωρίς ἔνταση στά πρόσωπα, καθιστοῦν τήν εἰκόνα κορυφαῖο ἔργο τῆς παλαιολογείου ἀναγεννήσεως καί ὑψηλή ἔκφραση τοῦ πνευματικοῦ κινήματος τοῦ Ἡσυχασμοῦ κατά τό τρίτο τέταρτο τοῦ 14ου αἰώνα. Ἀκόμα, ἡ συγγένεια μέ ἔργα τοῦ τρίτου τετάρτου τοῦ 14ου αἰώνα, ἰδιαίτερης καλλιτεχνικῆς ποιότητος, ἐργαστηρίων τῆς Θεσσαλονίκης ἤ τῆς Κωνσταντινούπολης, ὅπως εἶναι ἡ εἰκόνα τῆς Παναγίας Καταφυγῆς μέ τόν Ἰωάννη Θεολόγο στήν Σόφια (1371), ἡ εἰκόνα τοῦ Χριστοῦ Παντοκράτορα στό Hermitage ἀπό τήν Μονή Παντοκράτορα (γύρω στά 1363), συνηγοροῦν, σέ συνδυασμό μέ τήν ὑψηλή ποιότητα τῆς εἰκόνας, στήν προέλευσή της ἀπό ἐργαστήριο τῆς Θεσσαλονίκης ἤ τῆς Κωνσταντινούπολης.



## 29. Χριστός Παντοκράτωρ (83x54 ἐκ.)

Δύο εἰκόνες, τοῦ Χριστοῦ Παντοκράτορα καί τῆς Παναγίας Ὁδηγήτριας τῶν αὐτῶν διαστάσεων εἶναι ἔργα τοῦ ἰδίου καλλιτέχνη. Προέρχονται ἀπό τήν Σκήτη τοῦ Ἁγίου Δημητρίου τῆς Μονῆς Βατοπαιδίου[24], στό τέμπλο τοῦ κυριακοῦ ναοῦ τῆς ὁποίας θά πρέπει νά ἦταν τοποθετημένες ὡς εἰκόνες δεσποτικές.

Στήν εἰκόνα τοῦ Χριστοῦ (εἰκ. 113) ὁ καλλιτέχνης τόν ἀποδίδει στόν καθιερωμένο καί ἰδιαίτερα διαδομένο εἰκονογραφικό τύπο τοῦ Χριστοῦ Παντοκράτορα. Ὁ Χριστός εἰκονίζεται στηθαῖος, μετωπικός, μέ ἐλαφρά στροφή τοῦ σώματος πρός τά ἀριστερά. Μέ τό ἀριστερό χέρι κρατάει πρό τοῦ στήθους λιθοκόσμητο κώδικα Εὐαγγελίου, ἐνῶ μέ τό δεξιό, πού βγαίνει μέσα ἀπό τό ἱμάτιο εὐλογεῖ. Φοράει βυσσινί, ὀρθόσημο χιτώνα καί γαλάζιο ἱμάτιο. Φέρει διάλιθο, χρυσό, σταυροφόρο φωτοστέφανο, τοῦ ὁποίου οἱ κεραῖες τοῦ σταυροῦ κοσμοῦνται μέ ρομβόσχημες κόκκινες πολύτιμες πέτρες, πλαισιωμένες μέ μαργαριτάρια κατ' ἀπομίμηση μεταλλικοῦ σμαλτωμένου σταυροῦ. Ἡ ἐλαφρά σκίαση πού συνοδεύει τίς κεραῖες τοῦ σταυροῦ παρέχει τήν ἐντύπωση τοῦ ἀνάγλυφου. Τό βάθος τῆς εἰκόνας εἶναι χρυσό, ἐνῶ ἀνοιχτοκόκκινο χρῶμα καλύπτει τό αὐτόξυλο πλαισιό της. Πάνω στό χρυσό βάθος ἀναπτύσσεται ἡ ἀκόλουθη ἐπιγραφή: Ι(ΗΣΟΥ)Σ Χ(ΡΙΣΤΟ)Σ / Ο ΣΩ/ΤΗΡ.

Ἡ κατάσταση διατήρησης τῆς εἰκόνας δέν εἶναι ἰδιαίτερα καλή. Τό χρῶμα στά ροῦχα καί στό βάθος ἔχει σέ πολλά σημεῖα ἐκπέσει καί μόνο ἡ ζωγραφική στό πρόσωπο διατηρεῖται σέ πολύ καλή κατάσταση.

Ὁ εἰκονογραφικός τύπος τοῦ Χριστοῦ Παντοκράτορος μέ τήν παλάμη τοῦ δεξιοῦ χεριοῦ πού αναδύεται μέ χειρονομία εὐλογίας μέσα ἀπό τό ἱμάτιο ἔχει γνωρίσει κατά τήν βυζαντινή περίοδο περιορισμένη διάδοση. Ἀπό τά παλαιότερα παραδείγματα εἶναι ἡ ψηφιδωτή εἰκόνα τοῦ Χριστοῦ Παντοκράτορα τοῦ Βερολίνου (πρῶτο μισό 12ου αἰώνα)[25], δύο ἄλλες εἰκόνες τοῦ Χριστοῦ Παντοκράτορα τῆς Μονῆς Βατοπαιδίου τοῦ τρίτου τετάρτου τοῦ 13ου καί τοῦ τέλους τοῦ 14ου αἰώνα (εἰκ. 49, 126), ἡ εἰκόνα τοῦ Χριστοῦ Παντοκράτορα τοῦ Ἑλληνικοῦ Ἰνστιτούτου τῆς Βενετίας τοῦ δευτέρου μισοῦ τοῦ 14ου αἰώνα κ.ἄ.[26]

Ἐπίσης, ἡ προσωνυμία τοῦ Χριστοῦ ὡς «Σωτῆρος», ἰδιότητα τοῦ Χριστοῦ πού ἀπορρέει ἀπό τήν σταυρική του θυσία καί ἡ ὁποία συνοδεύει τόν Χριστό στήν εἰκόνα τῆς Μονῆς Βατοπαιδίου[27], γνωστή σέ κοπτική εἰκόνα τοῦ 6ου αἰώνα στό Μουσεῖο τοῦ Λούβρου, θά γνωρίσει ἰδιαίτερη διάδοση στήν περίοδο τῶν Παλαιολόγων, τόσο σέ τοιχογραφίες, ὅσο καί σέ φορητές εἰκόνες. Σέ τοιχογραφίες γνωστή εἶναι ἡ ἀπεικόνιση τοῦ Χριστοῦ Σωτῆρος στό Staro Nagoričino τῆς μεσαιωνικῆς Σερβίας (1316–1318) καί στό καθολικό τῆς Μονῆς Χιλανδαρίου (1320/21)[28]. Σέ φορητές εἰκόνες ἀπαντᾶ μέ ἰδιαίτερη συχνότητα ἀπό τό δεύτερο μισό τοῦ 14ου αἰώνα, ὅπως στήν εἰκόνα τοῦ Χριστοῦ Παντοκράτορος τῆς Μονῆς Χιλανδαρίου (γύρω στά 1265)[29], σέ δύο εἰκόνες τοῦ Χριστοῦ Σωτῆρος τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου Ἀθηνῶν, (δεύτερο μισό καί γύρω στά 1400)[30], στόν Χριστό Σωτῆρα καί Ζωοδότη τῆς Μονῆς Μεταμορφώσεως τοῦ Zrze (1394), σήμερα στά Σκόπια[31], σέ εἰκόνα τῆς Μονῆς Παντοκράτορος (τελευταῖο τέταρτο 14ου αἰ.)[32] κ.ἄ.

Τυπολογικά καί προσωπογραφικά ὁ Χριστός διακρίνεται μέ τό πλατύ, εὔρωστο σῶμα, πού καταλήγει σέ μακρόστενο πρόσωπο, μέ μακριά, διχαλωτή στήν ἄκρη μύτη, μικρό στόμα, πλούσια κόμμωση καί ἁπαλή γενειάδα (εἰκ. 114). Ἀπό τεχνική ἄποψη ἡ μαλακή ζωγραφικοῦ χαρακτήρα φωτοσκίαση στήν ἀπόδοση τοῦ προσώπου, μέ τήν ὠχροκίτρινη σάρκα καί τίς λαδοπράσινες σκιές, τήν ἀδιόρατη κόκκινη πινελιά στά μάγουλα καί τά λευκά, πλατιά φῶτα πού φωτίζουν τό μέτωπο ἤ πλαισιώνουν ἀναδεικνύοντας τά βαθυσκιασμένα μάτια ἀπαντοῦν σέ ἔργα τοῦ δεύτερου μισοῦ τοῦ 14ου αἰώνα. Μάλιστα, ἰδιαίτερα στενή σέ προσωπογραφικό καί τεχνικό ἐπίπεδο εἶναι ἡ καλλιτεχνική συνάφεια τῆς εἰκόνας τοῦ Χριστοῦ Παντοκράτορος μέ τόν Χριστό Παντοκράτορα τῆς Μεγάλης Δεήσεως τῆς Μονῆς (εἰκ. 93, 95), ἔργο τοῦ τρίτου τετάρτου τοῦ 14ου αἰώνα. Οἱ ἐλάχιστες διαφορές ἀνάμεσα στά δύο ἔργα ἐντοπίζονται στήν ἐκτέ-

*Εἰκ. 113. Χριστός Παντοκράτωρ. Τρίτο τέταρτο 14ου αἰώνα.*


IC
XC



λεση τῆς αὐτῆς τεχνικῆς στήν ἀπόδοση τοῦ προσώπου, καθώς στήν εἰκόνα τοῦ Χριστοῦ τῆς Μεγάλης Δεήσεως ἀποβαίνει γραμμικότερη καί στυλιζαρισμένη.

Σέ ἐκφραστικό ἐπίπεδο ὁ ἀντικλασικός χαρακτήρας τῆς μορφῆς μέ τά ἔντονα χρώματα καί τήν τάση νά ἀποδοθεῖ σάν σέ ἀνάγλυφο ὁ σταυρός ἀποτελοῦν βασικά γνωρίσματα ἔργων πού ἐντάσσονται σέ ἐργαστήρια τῆς Μακεδονίας, ὅπως τῆς Βέροιας καί τῆς Καστοριᾶς[33].

Ἐπιβίωση τοῦ εἰκονογραφικοῦ καί προσωπογραφικοῦ τύπου τοῦ Χριστοῦ Παντοκράτορα τῆς Μονῆς στόν 15ο αἰώνα ἀποτελεῖ ἡ εἰκόνα τοῦ Χριστοῦ Παντοκράτορος ἀπό τό ἀσκητήριο τοῦ Ὀρόβου τῆς Πρέσπας, σήμερα στό Βυζαντινό Μουσεῖο Ἀθηνῶν[34], στοιχεῖο πού προσανατολίζει γιά προέλευση τῆς εἰκόνας τῆς Μονῆς ἀπό ἐργαστήριο τῆς Καστοριᾶς τοῦ τρίτου τετάρτου τοῦ 14ου αἰώνα.

### 30. Παναγία Ὁδηγήτρια (85x52 ἑκ.)

Στήν εἰκόνα τῆς Παναγίας μέ τόν Χριστό πού προέρχεται ἀπό τήν Σκήτη τοῦ Ἁγίου Δημητρίου (εἰκ. 115)[35], ὁ καλλιτέχνης υἱοθετεῖ τόν διαδεδομένο καί ἰδιαίτερα δημοφιλή εἰκονογραφικό τύπο τῆς Παναγίας Ὁδηγήτριας, σύμφωνα μέ τόν ὁποῖο ὁ Χριστός καί ἡ Παναγία εἰκονίζονται σχεδόν μετωπικά. Ἀρχέτυπο τοῦ εἰκονογραφικοῦ αὐτοῦ τύπου εἶναι τό παλλάδιο τῆς Βασιλεύουσας, ἡ εἰκόνα τῆς Παναγίας στήν Μονή τῶν Ὁδηγῶν.

Ἡ Παναγία εἰκονίζεται σέ προτομή μέ ἐλαφρά στροφή τοῦ σώματος καί τῆς κεφαλῆς πρός τόν Χριστό, ἀλλά μέ τό βλέμμα της στραμμένο πρός τόν θεατή. Μέ τό ἀριστερό χέρι κρατάει τόν Χριστό, ἐνῶ τό δεξιό ὑψώνεται μπροστά στό στῆθος σέ χειρονομία ἱκεσίας. Φοράει μελιτζανί μαφόριο μέ χρυσή παρυφή καί γαλάζιο χιτώνα. Ὁ Χριστός, πού εἶναι εὔσωμος, εἰκονίζεται μέ ὄρθιο τόν κορμό καί μέ ἐλαφρά στροφή πρός τήν Παναγία, ἔχοντας τό κεφάλι καί τό βλέμμα του στραμμένο πρός τόν προσκυνητή. Εὐλογεῖ μέ τό δεξιό χέρι, ἐνῶ μέ τό ἀριστερό κρατάει κλειστό εἰλητάριο. Φοράει πορτοκαλί χιτώνα καί ἱμάτιο, πού διανθίζεται μέ ἄφθονες χρυσοκονδυλιές.

Ἡ κατάσταση τῆς εἰκόνας δέν εἶναι καλή. Μεγάλο μέρος τῆς ζωγραφικῆς ἐπιφάνειας, μαζί μέ τό ὑπόστρωμα, ἔχει ἐκπέσει. Παρά ταῦτα, τό πρόσωπο τοῦ Χριστοῦ καί κυρίως αὐτό τῆς Παναγίας, πού σώζεται σέ πολύ καλή κατάσταση, μᾶς ἐπιτρέπει νά ἐκτιμήσουμε τίς καλλιτεχνικές ἀρετές τοῦ ἔργου. Ἀπό τίς ἐπιγραφές πού συνόδευαν τόν Χριστό καί τήν Παναγία σώζονται μόνο τό συμπίλημα Μ(ΗΤΗ)Ρ.

Εἰκονογραφικά ἀκολουθεῖ ἕνα παραδεδομένο εἰκονογραφικό τύπο τῆς Παναγίας Ὁδηγήτριας, ἀνάλογο μ' αὐτόν τῆς Παναγίας Ὁδηγήτριας ἀμφιπρόσωπης εἰκόνας τῆς Καστοριᾶς τοῦ τελευταίου τετάρτου τοῦ 12ου αἰώνα[36], ὁ ὁποῖος θά γνωρίσει ἰδιαίτερη διάδοση στήν βυζαντινή καί μεταβυζαντινή τέχνη.

Σέ προσωπογραφικό καί τεχνικό ἐπίπεδο ἡ Παναγία (εἰκ. 116) μέ τό μακρόστενο αὐγόσχημο πρόσωπο καί τήν λεπτή μύτη, τήν θερμή, πλατιά ὤχρα τῆς σάρκας, πού ροδίζει ἀνεπαίσθητα καί διαβαθμίζεται μαλακά, τίς λαδοπράσινες, περιορισμένες σέ ἔκταση σκιές, τά σκιασμένα μάτια, πού φωτίζονται τοπικά μέ πλατιά, γραμμικά φῶτα γύρω ἀπό τά κάτω βλέφαρα συνδέεται μέ ἔργα τῶν μέσων καί τοῦ τρίτου τετάρτου τοῦ 14ου αἰώνα. Ἀνάμεσα σ' αὐτά σημειώνουμε τήν εἰκόνα τῆς Παναγίας Τριχερούσας στήν Μονή Χιλανδαρίου[37], τήν Παναγία Παράκληση ἀπό τόν Ἅγιο Ἀνδρέα στήν Treska τῆς μεσαιωνικῆς Σερβίας[38] κ.ἄ. Μάλιστα, σέ καλλιτεχνικό καί ἐκφραστικό ἐπίπεδο ἡ Παναγία μέ τό θλιμμένο, βαθιά ἀνθρώπινο μελαγχολικό πρόσωπο συνδέεται ἰδιαίτερα μέ τήν εἰκόνα τῆς Παναγίας Τριχερούσας (μέσα 14ου αἰ.) καί συνεπῶς ἐντάσσεται σέ ἐργαστήριο τῆς Μακεδονίας τοῦ τρίτου τετάρτου τοῦ 14ου αἰώνα.

*Εἰκ. 114. Χριστός Παντοκράτωρ. Λεπτομέρεια τῆς εἰκ. 113.*

*Εἰκ. 115 καί 116. (Ἐπόμενες σελίδες). Παναγία Ὁδηγήτρια. Τρίτο τέταρτο 14ου αἰώνα.*





## 31. Ἅγιος Ἰωάννης ὁ Χρυσόστομος (55x45 ἑκ.)

Ὁ ἅγιος Ἰωάννης ὁ Χρυσόστομος εἰκονίζεται μετωπικός μέχρι τήν ὀσφύ, κρατώντας στό δεξιό χέρι σταυρό, ἐνῶ στό ἀριστερό κλειστό κώδικα μέ λιθοκόσμητη καί μαργαριτοποίκιλτη στάχωση (εἰκ. 117). Φοράει ἀρχιερατικά ἄμφια, ἔνσταυρο, ὑπόλευκο φελόνιο καί ὑπόλευκο ὠμοφόριο, διακοσμημένα μέ σταυρούς μελιτζανί χρώματος. Φέρει ἐγχάρακτο φωτοστέφανο πάνω στό χρυσό βάθος καί αὐτόξυλο πλαίσιο πού ὁρίζεται στά ἄκρα μέ βυσσινί ταινία. Πάνω στό χρυσό βάθος, τό ὁποῖο ἐν πολλοῖς ἔχει ἐκπέσει, μόλις διακρίνεται ἡ ἐπιγραφή: Ο Α(ΓΙΟ)Σ ΙΩ(ΑΝΝΗΣ) Ο ΧΡΥ(ΣΟΣΤΟΜΟΣ).

Ὁ εἰκονογραφικός τύπος τοῦ ἁγίου Ἰωάννου τοῦ Χρυσοστόμου πού φέρει σταυρό, ἀπαντᾶ, ὅπως εἴδαμε, σέ ὁμώνυμη εἰκόνα τῆς Μονῆς τοῦ τελευταίου τετάρτου τοῦ 13ου αἰώνα (εἰκ. 61) καί σέ εἰκόνα τῶν τριῶν Ἱεραρχῶν (εἰκ. 121), τοῦ τρίτου τετάρτου τοῦ 14ου αἰώνα, ἀλλά δέν εἶναι συνήθης[39]. Ἐπίσης, ἡ παρουσία τοῦ σταυροῦ, ἄν καί ὁ Χρυσόστομος δέν ὑπῆρξε μάρτυρας, ἀπορρέει ἀπό τήν ἐπίδραση τῆς ὑμνολογίας καί σχετικῶν ὁμιλιῶν, ὡς ἔνδειξη τῆς ἀναιμάκτου μαρτυρίας του, ἀλλά καί ὡς ἔκφραση ἀγώνα καί ἀντίστασης ὑπέρ τῆς ὀρθῆς πίστης.

Ὁ φυσιογνωμικός τύπος τοῦ ἁγίου μέ τό τριγωνικό ἀσκητικό, σκαμμένο πρόσωπο, τό ὑψηλό, ρυτιδωμένο μέτωπο, τά κοντά, ἀραιά μαλλιά μέ τήν παπαλήθρα καί τό κοντό γένι, πού καθιερώνεται ἀπό τήν μεσοβυζαντινή περίοδο, συνδέεται μέ ἔργα τοῦ πρώτου καί τοῦ δευτέρου μισοῦ τοῦ 14ου αἰώνα, ὅπως εἶναι ἡ ψηφιδωτή εἰκόνα τοῦ ἁγίου Ἰωάννου τοῦ Χρυσοστόμου, ἄλλοτε στήν Μονή Βατοπαιδίου καί σήμερα στήν Συλλογή τοῦ Dumbarton Oaks τῆς Οὐάσινγκτον, ὁ ἅγιος Ἰωάννης ὁ Χρυσόστομος στήν εἰκόνα τῶν Τριῶν Ἱεραρχῶν τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου Ἀθηνῶν κ.ἄ.[40].

Στήν τεχνική ἀπόδοση τοῦ προσώπου μέ τίς λαδοπράσινες σκιές, τίς περιορισμένες ὤχρινες ἐπιφάνειες, στίς ὁποῖες μέ λευκές πλατιές φωτεινές γραμμές διαγράφονται ἀνατομικές λεπτομέρειες, ὅπως οἱ ὄγκοι στά μάγουλα καί οἱ ρυτίδες στό μέτωπο, τήν ἔντονη ἀντίθεση φωτός καί σκιᾶς καί τήν ἔνταση τοῦ βλέμματος ὁ καλλιτέχνης συμβάλλει στήν δημιουργία ἑνός πορτραίτου μέ ψυχολογική ἔνταση ἐξπρεσιονιστικοῦ χαρακτήρα. Ἀνάλογα τεχνικά χαρακτηριστικά καί ἐκφραστική ποιότητα παρατηρεῖται σέ ἔργα τῶν μέσων καί τοῦ τρίτου τετάρτου τοῦ 14ου αἰώνα, ὅπως εἶναι οἱ τοιχογραφίες μεμονωμένων ἁγίων στό Lesnovo τῆς μεσαιωνικῆς Σερβίας καί κυρίως στόν Ταξιάρχη τῆς Μητροπόλεως Καστοριᾶς (1359/60)[41].

## 32. Ἅγιος Γρηγόριος ὁ Θεολόγος (56x45 ἑκ.)

Στήν εἰκόνα τοῦ ἁγίου Γρηγορίου τοῦ Θεολόγου (εἰκ. 119) ὁ ἅγιος εἰκονίζεται στηθαῖος, μετωπικός, κρατώντας στά δύο του χέρια διαγωνίως πρό τοῦ στήθους κλειστό κώδικα εὐαγγελίου. Φοράει τήν ἀρχιερατική του ἐνδυμασία, σταυροφόρο φελόνιο καί ἔνσταυρο ὠμοφόριο. Φέρει ἐγχάρακτο φωτοστέφανο πάνω στό χρυσό βάθος καί αὐτόξυλο πλαίσιο, πού ὁρίζεται στά ἄκρα μέ βυσσινί ταινία καί ἔχει ἐν πολλοῖς ἐκπέσει. Πάνω στό χρυσό βάθος, ἑκατέρωθεν τῆς κεφαλῆς τοῦ ἁγίου, μόλις διακρίνεται ἡ ἐπιγραφή: Ο ΑΓΙΟΣ ΓΡΗΓΟΡΙΟΣ Ο ΘΕΟΛΟΓΟΣ, πού καλύπτονταν ἐν μέρει ἀπό τήν νεώτερη, ΑΓΙΟΣ ΝΗΚΟΛΑ[ΟΣ][42]. Ἡ ἐπιγραφή αὐτή συνδέεται μέ νεώτερη ἀπεικόνιση τοῦ ἁγίου Νικολάου, πού κάλυπτε τήν παλαιότερη φάση ζωγραφικῆς τῆς εἰκόνας μέ τόν ἅγιο Γρηγόριο τόν Θεολόγο, καί γι' αὐτό τόν λόγο ἀφαιρέθηκε. Ἀπό τήν νεώτερη ἐπιζωγράφιση παρέμεινε τμῆμα τῆς γενειάδος τοῦ εἰκονιζομένου.

Στήν τεχνική ἀπόδοση τοῦ προσώπου ὁ ἅγιος Γρηγόριος (εἰκ. 118) ξεχωρίζει μέ τίς βαθυπράσινες σκιές, τήν λαδοπράσινη σάρκα πού συμφύρεται ἁπαλά μέ τίς ὤχρινες ἐπιφάνειες, πάνω στίς ὁποῖες μέ



*Εἰκ. 117. Ἅγιος Ἰωάννης ὁ Χρυσόστομος. Τρίτο τέταρτο 14ου αἰώνα.*



λευκά φῶτα ἤ γραμμές τονίζονται ἤ διαγράφονται ἀντίστοιχα ἀνατομικές λεπτομέρειες, ὅπως οἱ ὄγκοι καί οἱ ρυτίδες στό μέτωπο. Ἡ τεχνική αὐτή, μέ τό βαθυσκιασμένο πρόσωπο καί τήν ἀντίθεση στήν σχέση φωτός καί σκιᾶς, συμβάλλει στήν δημιουργία ἑνός πορτραίτου μέ ψυχολογική ἔνταση ἐξπρεσιονιστικοῦ χαρακτήρα. Ἀνάλογα τεχνικά χαρακτηριστικά παρατηροῦνται σέ ἔργα τῶν μέσων καί τοῦ τρίτου τετάρτου τοῦ 14ου αἰώνα, ὅπως στίς τοιχογραφίες μεμονωμένων ἁγίων στό Lesnovo τῆς μεσαιωνικῆς Σερβίας (1346–1347) καί στόν Ταξιάρχη τῆς Μητροπόλεως τῆς Καστοριᾶς (1359–1360)[43]. Μάλιστα, ὁ καλλιτέχνης τῆς εἰκόνας συνδέεται ἐπιπλέον μέ τό Lesnovo μέ τήν χαρακτηριστική, σχηματική ἀπόδοση τοῦ ἐσωτερικοῦ τοῦ αὐτιοῦ, πού εἶναι πανομοιότυπη καί σέ τοιχογραφίες τοῦ ναοῦ τῆς μεσαιωνικῆς Σερβίας[44].

Τά τεχνικά καί τεχνοτροπικά χαρακτηριστικά τῆς εἰκόνας τοῦ ἁγίου Γρηγορίου εἶναι κοινά μ᾽ αὐτά τῆς εἰκόνας τοῦ ἁγίου Χρυσοστόμου (εἰκ. 117). Ἐπίσης, οἱ δύο εἰκόνες, ἔχουν τίς ἴδιες διαστάσεις καί τήν αὐτή μορφή τοῦ αὐτόξυλου πλαισίου. Συνεπῶς, ἡ ἀναντίρρητη καλλιτεχνική συνάφεια ἀνάμεσα στίς δύο εἰκόνες καί ἡ κοινότητα τῶν ἐξωτερικῶν χαρακτηριστικῶν ὁδηγοῦν στήν ἄποψη ὅτι οἱ δύο εἰκόνες εἶναι ἔργα τοῦ αὐτοῦ ἐργαστηρίου ἀντικλασσικῆς καλλιτεχνικῆς ροπῆς τοῦ τρίτου τετάρτου τοῦ 14ου αἰώνα.

Ὀφείλουμε, ἐπίσης, νά σημειώσουμε ὅτι ἡ ζωγραφική στήν εἰκόνα τοῦ ἁγίου Ἰωάννου τοῦ Χρυσοστόμου καί σ᾽ αὐτή τοῦ ἁγίου Γρηγορίου τοῦ Θεολόγου μέ τήν ἔνταση φωτός καί σκιᾶς στό πρόσωπο, ἐξπρεσιονιστικοῦ χαρακτήρα, διαφοροποιεῖται στό αἰσθητικό ἀποτέλεσμα ἀπό τήν ζωγραφική στό Lesnovo, ὅπου παρά τά κοινά χαρακτηριστικά στήν ἀπόδοση τῶν προσώπων, ἐμφανίζεται ζωγραφικά καί ἐκφραστικά ἠπιότερη. Ἀντίθετα, ἡ σύνδεση τῶν δύο εἰκόνων μέ τήν ζωγραφική τῶν τοιχογραφιῶν τοῦ Τα-

*Εἰκ. 118. Ἅγιος Γρηγόριος ὁ Θεολόγος. Λεπτομέρεια τῆς εἰκ. 119.*




Εἰκ. 119. Ἅγιος Γρηγόριος ὁ Θεολόγος. Τρίτο τέταρτο 14ου αἰώνα.






ΘΥ
ΙC ΧC

λάου Ρίτζου στό Σεράγεβο (τέλος 15ου αἰώνα), σέ φορητή εἰκόνα τῆς Μονῆς Σταυρονικήτα τοῦ 17ου αἰώνα κ.ἄ.[48].

Ἀπό τυπολογική ἄποψη τό πρότυπο τῆς εἰκόνας, ὅσον ἀφορᾶ στίς στάσεις καί στίς χειρονομίες τῶν μορφῶν, ἀνάγεται σέ μιά εἰκόνα τῶν τριῶν Ἱεραρχῶν, ὅπως αὐτή τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου Ἀθηνῶν τοῦ δευτέρου μισοῦ τοῦ 14ου αἰώνα.

Ἀπό καλλιτεχνική ἄποψη οἱ λεπτές, ραδινές μορφές τῶν Ἱεραρχῶν, ὁ φυσιογνωμικός τύπος μέ τά ἀτομικά χαρακτηριστικά, τά καθιερωμένα ἀπό τήν παράδοση, τό πλάσιμο τοῦ προσώπου μέ τήν σχεδιαστική, σχηματική ἀπόδοση τῶν ὄγκων, παραπέμπουν σέ τρόπους οἰκείους στήν ζωγραφική τοῦ δευτέρου μισοῦ τοῦ 14ου αἰώνα[49]. Μάλιστα ἡ ποιότητα τῆς ζωγραφικῆς (εἰκ. 120, 122, 123), μέ τήν ἁρμονική σύζευξη ζωγραφικοῦ καί γραμμικοῦ στοιχείου στήν ἀπόδοση τῶν προσώπων καί ἡ ἐκφραστικότητα τῶν μορφῶν μέ τήν πνευματική ἐγρήγορση, συνδέουν τήν εἰκόνα μέ τήν ζωγραφική ἐργαστηρίων τῆς Θεσσαλονίκης τοῦ δευτέρου μισοῦ τοῦ 14ου αἰώνα, ὅπως εἶναι μεταξύ ἄλλων, ἡ εἰκόνα τῶν Τριῶν Ἱεραρχῶν τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου Ἀθηνῶν πού προέρχεται ἀπό τήν Θεσσαλονίκη[50].

**34. Παναγία Ὁδηγήτρια ἡ «Βαθοπεδινή» (70x54 ἐκ.)**

Στήν εἰκόνα τῆς Παναγίας Ὁδηγήτριας (εἰκ. 124) ὁ καλλιτέχνης ἀκολουθεῖ μιά παραλλαγή τοῦ καθιερωμένου ἀπό τήν παράδοση καί ἰδιαίτερα διαδεδομένου εἰκονογραφικοῦ τύπου τῆς Παναγίας Ὁδηγήτριας, σύμφωνα μέ τόν ὁποῖο σπάει ἡ μετωπικότητα τῶν μορφῶν καί ἀνάμεσα στά δύο πρόσωπα, τήν Παναγία καί τόν Χριστό, ἀναπτύσσεται μιά τρυφερή σχέση, πού ἐκφράζεται μέ ἀμοιβαία στροφή τοῦ σώματος καί τῆς κεφαλῆς.

Εἰδικότερα, ἡ Παναγία εἰκονίζεται σέ προτομή μέ στροφή τοῦ σώματος πρός τόν Χριστό, πρός τόν ὁποῖο κλίνει ἐλαφρά τήν κεφαλή της, ἐνῶ μέ τό βλέμμα της φαίνεται νά ὁραματίζεται τό μελλούμενο πάθος του. Στό ἀριστερό χέρι κρατάει τόν Χριστό, ἐνῶ μέ τό δεξιό ἀγγίζει τήν κνήμη τοῦ ἀριστεροῦ ποδιοῦ. Φοράει γαλαζωπό χιτώνα, πού κουμπώνει στόν λαιμό, καί καστανό μαφόριο μέ χρυσή παρυφή.

Ὁ Χριστός, πού εἰκονίζεται μέ ὄρθιο τό κορμί στήν ἀγκαλιά τῆς Παναγίας, κρατάει μέ τό ἀριστερό χέρι κλειστό εἱλητάριο κατά μῆκος τοῦ σώματος, ἐνῶ μέ τό δεξιό εὐλογεῖ. Φοράει ὑπόλευκο χιτώνα ζωσμένο μέ ταινίες στήν μέση καί στούς ὤμους καί ἀνοιχτοκάστανο ἱμάτιο διανθισμένο μέ χρυσοκονδυλιές, πού καλύπτει μόνο τό κάτω μέρος τοῦ σώματος.

Τό βάθος τῆς εἰκόνας εἶναι ὤχρινο, σέ ἀπομίμηση τοῦ χρυσοῦ καί οἱ φωτοστέφανοι πορτοκαλί. Ἡ Παναγία καί ὁ Χριστός, συνοδεύονται ἀντίστοιχα μέ τίς ἀκόλουθες ἐπιγραφές: Μ(ΗΤΗ)Ρ Θ(ΕΟ)Υ Η ΒΑΘΟΠΕ/Δ[ΙΝ]Η καί Ι(ΗΣΟΥ)Σ Χ(ΡΙΣΤΟ)Σ. Ἡ προσωνυμία «Βαθοπεδινή» ἀντί τοῦ ὀρθοῦ «Βατοπεδινή» συνδέεται μέ τό παλλάδιο τῆς Μονῆς, τήν Παναγία Βηματάρισσα (εἰκ. 212–214), ἡ ὁποία ὡς ἡ κατ' ἐξοχήν λατρευτική εἰκόνα τῆς Μονῆς συνοδεύεται μέ τήν προσωνυμία αὐτή, δηλωτική τοῦ τόπου λατρείας της[51]. Μάλιστα στήν εἰκόνα αὐτή, παρά τίς εἰκονογραφικές διαφοροποιήσεις ἀπό τήν ἀρχέτυπη εἰκόνα, ἀναγνωρίζουμε τό παλαιότερο σωζόμενο ἀντίγραφο τῆς Παναγίας Βηματάρισσας.

Ἡ κατάσταση διατηρήσεως τῆς εἰκόνας εἶναι σχετικά καλή μέ φθορές κατά τόπους τοῦ γύψου, καί συνακόλουθα τῆς ζωγραφικῆς ἐπιφάνειας. Παρατηρεῖται, ἐπίσης, κοπή τοῦ ἄνω καί κάτω αὐτόξυλου πλαισίου, προκειμένου ἡ εἰκόνα νά προσαρμοστεῖ σέ νεώτερο, ἀπό τό ἀρχικό, τέμπλο.

Ἀπό εἰκονογραφική ἄποψη ἡ Παναγία «Βατοπεδινή», παρά τόν σύνδεσμο μέ τήν Παναγία Βηματάρισσα, ἀκολουθεῖ εἰκονογραφικά πρότυπα τοῦ τρίτου τετάρτου τοῦ 14ου αἰώνα, ὅπως εἶναι ἡ Παναγία Κοσίνιτζα ἤ Ἐκκλησιάρισσα μιᾶς ἀμφιπρόσωπης εἰκόνας τῆς Μονῆς Χιλανδαρίου (1370–1380)[52], ἡ Πανα-

*Εἰκ. 124. Παναγία Ὁδηγήτρια ἡ «Βαθοπεδινή». Τελευταῖο τέταρτο 14ου αἰώνα.*

γία Ὁδηγήτρια μιᾶς ἀμφιπρόσωπης εἰκόνας τῆς Ρόδου (μέσα 14ου αἰώνα), ἡ Παναγία Γοργοεπήκοος μιᾶς ἀμφιπρόσωπης εἰκόνας τῆς Κῶ (1350–1360) καί ἡ Παναγία Ἐλεούσα μέ σκηνές Δωδεκαόρτου τοῦ Μουσείου Μπενάκη (μέσα 14ου αἰώνα)[53]. Ἡ εἰκονογραφική αὐτή σχέση μέ τίς παραπάνω εἰκόνες εἶναι ἔκδηλη ὄχι μόνο στό γενικό εἰκονογραφικό σχῆμα, ἀλλά καί σέ λεπτομέρειες, ὅπως ὁ χιτώνας τῆς Παναγίας πού κουμπώνει μπροστά στό στῆθος[54], ἡ χειρονομία τοῦ δεξιοῦ χεριοῦ τῆς Παναγίας, πού ἀγγίζει τίς κνῆμες τῶν ποδιῶν τοῦ Χριστοῦ[55] καί κυρίως ἡ κίνηση τοῦ ἀριστεροῦ χεριοῦ τοῦ Χριστοῦ, πού ἐκτείνει τό ἀριστερό χέρι κατά μῆκος τοῦ σώματος, κρατώντας κλειστό είλητάριο. Ἡ ἐπισήμανση τοῦ εἰκονογραφικοῦ αὐτοῦ τύπου τῆς Παναγίας τῆς Μονῆς Βατοπαιδίου σέ ἄλλες τρεῖς εἰκόνες καί ἡ διασπορά αὐτοῦ τοῦ τύπου σέ ἀπομεμακρυσμένες μεταξύ τους περιοχές, ὅπως εἶναι τό Ἅγιον Ὄρος καί τά Δωδεκάνησα, δείχνουν τήν ὕπαρξη προγενεστέρου προτύπου ἑνός μεγάλου καλλιτεχνικοῦ κέντρου, ἴσως τῆς Κωνσταντινούπολης[56].

Ἀπό τυπολογική ἄποψη ἡ Παναγία μέ τό πλατύ σῶμα πού καταλήγει σέ μικρό, σχετικά, κεφάλι καί ὁ Χριστός μέ τό λεπτό ὑψηλό κορμί, τό ἱμάτιο πού πέφτει γύρω στήν μέση, τό σχῆμα V τοῦ χιτώνα στό στῆθος καί τό μικρό κεφάλι ἔχουν τήν καταγωγή τους σέ ἔργα τοῦ πρώτου μισοῦ τοῦ 14ου αἰώνα, ὅπως εἶναι ἡ εἰκόνα τῆς Παναγίας Ἐλεούσας τῆς Μονῆς Χιλανδαρίου[57]. Τά χαρακτηριστικά αὐτά θά ἀποκρυσταλλωθοῦν σέ ἔργα τοῦ δευτέρου μισοῦ τοῦ 14ου αἰώνα, ὅπως εἶναι ἡ εἰκόνα τῆς Παναγίας Ὁδηγήτριας τῆς Μονῆς Ἁγίου Παύλου καί θά παγιωθοῦν σέ ἔργα τοῦ 15ου αἰώνα[58].

Εἰδικότερα, σέ προσωπογραφικό καί τεχνικό ἐπίπεδο ὁ φυσιογνωμικός τύπος τοῦ Χριστοῦ καί τῆς Παναγίας, ὁ τρόπος ἀπόδοσης τοῦ προσώπου μέ τά λεπτά καλογραμμένα χαρακτηριστικά, τό σταρένιο χρῶμα πού ροδίζει στά μάγουλα καί οἱ καφέ, κοφτές σκιές ἀπαντοῦν σέ ἔργα ἐργαστηρίων τῆς Μακεδονίας τοῦ δευτέρου μισοῦ καί μάλιστα τοῦ τελευταίου τετάρτου τοῦ 14ου αἰώνα, ὅπως εἶναι ἡ Παναγία Ὁδηγήτρια ἀμφιπρόσωπης εἰκόνας τῆς Μονῆς Χιλανδαρίου (τρίτο τέταρτο 14ου αἰώνα) καί ἡ Παναγία Φυλάττουσσα τῆς Μονῆς Ἁγίου Παύλου (γύρω στά 1383–1384)[59].

Μετά τά παραπάνω ἡ εἰκόνα τῆς Μονῆς Βατοπαιδίου εἰκονογραφικά, τυπολογικά καί τεχνοτροπικά συνδέεται μέ ἔργα ἐργαστηρίων τῆς Μακεδονίας τοῦ τρίτου καί κυρίως τοῦ τελευταίου τετάρτου τοῦ 14ου αἰώνα, περίοδο στήν ὁποία καί χρονολογικά ἐντάσσεται.

## 35. Ἐπιτάφιος Θρῆνος (37,5x33 ἑκ.)

Στήν εἰκόνα τοῦ Ἐπιταφίου Θρήνου (εἰκ. 125)[60] ὁ νεκρός Χριστός εἰκονίζεται γυμνός μέ περίζωμα στήν μέση, τήν στιγμή τοῦ ἐνταφιασμοῦ σέ μαρμάρινη σαρκοφάγο. Ἡ Θεοτόκος, πού εἶναι μέσα στήν σαρκοφάγο, ἀγκαλιάζει τόν Χριστό μέ τά δύο της χέρια καί τόν ἀνασηκώνει ἀσπάζοντάς τον, σέ στάση ὕστατου χαιρετισμοῦ καί ἔκφραση μεγάλης ὀδύνης. Πίσω ἀπό τήν Παναγία, ἀλλά ἔξω ἀπό τήν σαρκοφάγο, ὁ ἀγαπημένος μαθητής τοῦ Χριστοῦ, ὁ Ἰωάννης σκύβει γιά νά ἀσπασθεῖ τό χέρι τοῦ νεκροῦ δασκάλου του. Στήν δεξιά ἄκρη τῆς εἰκόνας ὁ Ἰωσήφ Ἀριμαθαίας, γεροντική μορφή μέ φωτοστέφανο, πιάνει μέ τά δύο χέρια τά πόδια τοῦ νεκροῦ. Πίσω του στέκεται ὄρθιος ὁ Νικόδημος, βαστώντας τήν σκάλα πού παραπέμπει στήν Ἀποκαθήλωση. Τό ἀριστερό ἄκρο τῆς εἰκόνας καταλαμβάνεται ἀπό πέντε μυροφόρες γυναῖκες, οἱ ὁποῖες ἀποτελοῦν ἕνα συμπαγή ὅμιλο. Ἡ Μαγδαληνή ἀνασηκώνει τά χέρια της σέ ἔκφραση ἀνείπωτης ὀδύνης, ἐνῶ οἱ ἄλλες τέσσερις φέρουν τά καλυμμένα ἀπό τό ἱμάτιο χέρια στό πρόσωπο, θρηνώντας διακριτικά τόν Χριστό. Στό κέντρο τῆς σκηνῆς ὀρθώνεται καί κυριαρχεῖ ὁ σταυρός τοῦ μαρτυρίου τοῦ Κυρίου, πού ἀποτελεῖ τό ὄργανο τῆς σωτηρίας τοῦ γένους τῶν ἀνθρώπων καί συνιστᾶ τό σύμβολο τῆς ζωῆς καί τοῦ θριάμβου πάνω στόν θάνατο, καθώς ἀποτελεῖ τό κεντρικό θέμα τῆς ἀναστάσι-



*Εἰκ. 125. Ἐπιτάφιος Θρῆνος. Τελευταῖο τέταρτο 14ου αἰώνα.*

μης ὑμνογραφίας τῆς Κυριακῆς τοῦ Πάσχα[61]. Πάνω στήν μικρή κεραία τοῦ σταυροῦ ἡ ἐπιγραφή: Ο ΒΑΣΙΛΕΥΣ ΤΗΣ ΔΟΞΗΣ, ἐνῶ ἀμέσως κάτω ἑκατέρωθεν τῆς ὁριζόντιας κεραίας ἀναπτύσσεται ἡ ἐπιγραφή Ο ΕΠΙ/ΤΑΦΙΟΣ ΘΡΙ/ΝΟΣ. Τό βάθος τῆς σκηνῆς ὁρίζεται ἀπό δύο λείους, συμπαγεῖς, ὑψηλούς λόφους, μέ βαθμιδωτή κορύφωση. Τό σύνολο τῆς σκηνῆς περικλείεται μέσα σέ ἔξεργο τοξωτό πλαίσιο, πού εἶναι τμῆμα μιᾶς ἐπαναλαμβανόμενης τοξοστοιχίας ἑνός ἐπιστυλίου τέμπλου, μέ σκηνές τοῦ Δωδεκαόρτου, ἀπό τό ὁποῖο ἔχει ἀποκοπεῖ ἡ εἰκόνα τῆς Μονῆς Βατοπαιδίου.

Ἡ εἰκονογραφία τῆς σκηνῆς[62], πού εἶναι σύμφωνη μέ τίς ὁδηγίες τοῦ Διονυσίου τοῦ ἐκ Φουρνᾶ στήν Ἑρμηνεία του[63], ἀνταποκρίνεται τόσο στό γενικό σχῆμα, ὅσο καί στίς λεπτομέρειες σέ τύπους συνήθεις στήν παλαιολόγεια ζωγραφική. Εἰδικότερα ἡ εἰκόνα παρουσιάζει κοινά εἰκονογραφικά στοιχεῖα μέ τήν τοιχογραφία τοῦ Ἐπιταφίου Θρήνου στόν Ἅγιο Νικόλαο Ὀρφανό Θεσσαλονίκης (1310–1320), στόν Χριστό Βεροίας (1315), στόν Ἅγιο Νικόλαο τοῦ Κυρίτζη στήν Καστοριά (τελευταῖο τέταρτο τοῦ 14ου αἰώνα), στόν Ἅγιο Γεώργιο τοῦ Βουνοῦ (γύρω στά 1385), ἐπίσης στήν Καστοριά κ. ἀ.[64].

Ὁ φυσιογνωμικός τύπος τῶν μορφῶν μέ τά μακρόστενα πρόσωπα, τίς ἔντονες τριγωνικές σκιές κάτω ἀπό τά μάτια, τό μαλακό μέ φωτοσκιάσεις καί περιορισμένα γραμμικά στοιχεῖα πλάσιμο τοῦ προσώπου, τά ἄσαρκα, λεπτά σώματα μέ τίς βαθιές, σκληρές πτυχές, οἱ ἀκμές τῶν ὁποίων διαγράφονται μέ λευκές γραμμές, τό βραχῶδες τοπίο, μαλακό καί χυτό, πού κορυφώνεται μέ κυβιστική ἀντίληψη, ἀποτελοῦν στοιχεῖα πού ἀπαντοῦν στήν ζωγραφική μνημείων τοῦ τρίτου καί κυρίως τοῦ τελευταίου τετάρτου τοῦ 14ου αἰώνα στήν Καστοριά καί λιγότερο στήν Ἀχρίδα[65].

Συνεπῶς, ἡ χρονολόγηση τῆς εἰκόνας στίς τελευταῖες δεκαετίες τοῦ 14ου αἰώνα καί ἡ σύνδεσή της μέ ἐργαστήρια τῆς Καστοριᾶς τῆς περιόδου αὐτῆς εἶναι βέβαιη. Ἀκόμα ἡ εἰκόνα προέρχεται, ὅπως εἴδαμε, ἀπό ἐπιστύλιο τέμπλου μέ σκηνές τοῦ Δωδεκαόρτου τοῦ τελευταίου τέταρτου τοῦ δευτέρου μισοῦ τοῦ 14ου αἰώνα. Στό ἴδιο ἐπιστύλιο Δωδεκαόρτου ἔχουμε τήν γνώμη ὅτι ἐντάσσεται μία εἰκόνα τῆς Σταυρώσεως τῆς Μονῆς Παντοκράτορος καί ἄλλες τρεῖς εἰκόνες, τῆς Ὑπαπαντῆς, τῆς Ἀναλήψεως καί τῆς Κοιμήσεως τῆς Θεοτόκου, πού βρίσκονται στό Μουσεῖο Hermitage τῆς Πετρούπολης καί προέρχονται ἀπό τό Ἅγιον Ὄρος[66]. Οἱ εἰκόνες αὐτές παρουσιάζουν τά ἴδια ἐξωτερικά γνωρίσματα καί τεχνοτροπικά χαρακτηριστικά μέ τήν εἰκόνα τῆς Μονῆς Βατοπαιδίου καί εἶναι, συνεπῶς, κομμένες καί ἀποσπασμένες ἀπό τό αὐτό ἐπιστύλιο Δωδεκαόρτου, πού ἀναπτύσσονταν σέ μονοκόμματο ξύλο.

### 36. Χριστός Παντοκράτωρ (27,5x21 ἐκ.)

Στήν εἰκόνα ὁ Χριστός ἀποδίδεται στόν καθιερωμένο ἀπό τήν παράδοση εἰκονογραφικό τύπο τοῦ Χριστοῦ Παντοκράτορα (εἰκ. 126). Ὁ Χριστός εἰκονίζεται στηθαῖος, μετωπικός, μέ ἐλαφρά στροφή τοῦ σώματος πρός τά ἀριστερά καί τῆς κεφαλῆς δεξιά, ὅπου στρέφει καί τό βλέμμα του. Μέ τό ἀριστερό χέρι κρατάει κεκλιμμένο πρός τά ἔξω, κλειστό κώδικα Εὐαγγελίου, ἐνῶ μέ τό δεξιό, πού ἀναδύεται μέσα ἀπό τό ἱμάτιο, εὐλογεῖ. Φοράει μελιτζανί ὀρθόσημο χιτώνα καί γαλαζωπό ἱμάτιο. Φέρει χρυσό φωτοστέφανο μέ κόκκινες τίς κεραῖες τοῦ σταυροῦ, στίς ὁποῖες ἀναγράφεται ἡ γνωστή ἐπιγραφή Ο ΩΝ. Τό βάθος τῆς εἰκόνας, ὅπως συνηθίζεται σέ παλαιολόγεια ἔργα[67], εἶναι πράσινο, ὅπως καί τοῦ αὐτόξυλου πλαισίου, τά πέρατα τοῦ ὁποίου ὁρίζονται μέ κόκκινη ταινία.

Ἡ κατάσταση διατηρήσεως τῆς εἰκόνας δέν εἶναι ἰδιαίτερα καλή. Τό ξύλο, τό ὁποῖο εἶναι σαρακοφαγωμένο, παρουσιάζει ἀποτμήσεις στό αὐτόξυλο πλαίσιο, ἐνῶ ἡ ζωγραφική ἐπιφάνεια ἐμφανίζεται νά ἔχει ἀπολέσει τήν ἀρχική της λάμψη.

Ἀπό εἰκονογραφική ἄποψη ὁ εἰκονογραφικός τύπος τοῦ Χριστοῦ Παντοκράτορα μέ τήν παλάμη τοῦ δεξιοῦ χεριοῦ πού ἀναδύεται μέσα ἀπό τό ἱμάτιο ἀποτελεῖ πιστό ἀντίτυπο τοῦ εἰκονογραφικοῦ τύπου

*Εἰκ. 126. Χριστός Παντοκράτωρ. Τέλος 14ου αἰώνα.*





τῆς εἰκόνας τοῦ Χριστοῦ Παντοκράτορα τῆς Μονῆς Βατοπαιδίου (τελευταῖο τέταρτο 13ου αἰώνα, εἰκ. 52), τοῦ ὁποίου τό ἀρχέτυπο ἀνάγεται στήν μεσοβυζαντινή περίοδο[68].

Ἀπό προσωπογραφική καί τεχνική ἄποψη ὁ Χριστός μέ τό πλατύ πρόσωπο καί τά ἐξογκωμένα ζυγωματικά, τίς περιορισμένες φωτεινές ἐπιφάνειες μέ τήν ἔντονη ἀντίθεση φωτός καί σκιᾶς, ἐξπρεσιονιστικοῦ χαρακτήρα, συνδέεται ἄμεσα μέ ὑστεροπαλαιολόγεια ἔργα ἐργαστηρίων τῆς Θεσσαλονίκης, ὅπως εἶναι ἡ εἰκόνα τοῦ Χριστοῦ Παντοκράτορα τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου Ἀθηνῶν (δεύτερο μισό 14ου αἰώνα), ἡ εἰκόνα τοῦ Χριστοῦ Παντοκράτορα τῆς Μονῆς Μεγίστης Λαύρας (τρίτο τέταρτο 14ου αἰώνα), ἡ εἰκόνα τοῦ Χριστοῦ Παντοκράτορα τῆς Μονῆς Χιλανδαρίου (γύρω στά 1400), ἡ εἰκόνα τοῦ Χριστοῦ Παντοκράτορα τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου Βεροίας (ἀρχές 15ου αἰώνα) κ.ἄ[69].

Ὡστόσο, ὁ ἰδιαίτερος καλλιτεχνικός σύνδεσμος, ἀντικλασικοῦ χαρακτήρα, μέ εἰκόνες τοῦ δεύτερου μισοῦ τοῦ 14ου αἰώνα ἐργαστηρίων τῆς Θεσσαλονίκης, ὅπως εἶναι ἡ εἰκόνα τοῦ Χριστοῦ Παντοκράτορα τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου Ἀθηνῶν, πού προέρχεται ἀπό τήν Θεσσαλονίκη, ἐντάσσει τήν εἰκόνα τοῦ Χριστοῦ Παντοκράτορα τῆς Μονῆς Βατοπαιδίου σέ καλλιτεχνικό ἐργαστήριο τῆς πόλεως. Ἀπό τήν ἄλλη ἡ εἰκόνα τῆς Μονῆς μέ τά σκοτεινά χρώματα καί τό φῶς, πού δίνει τήν ἐντύπωση νά ἀντιφεγγίζει στό πρόσωπο, παρουσιάζει ἰδιαίτερη καλλιτεχνική συνάφεια μέ ἔργα τοῦ τέλους τοῦ 14ου αἰώνα, ὅπως εἶναι ἡ εἰκόνα τοῦ Χριστοῦ Παντοκράτορα τῆς Μονῆς Χιλανδαρίου (γύρω στό 1400). Γι' αὐτούς τούς λόγους ἔχουμε τήν γνώμη ὅτι ἡ εἰκόνα ἐντάσσεται καλλιτεχνικά σέ ἀντικλασικό ρεῦμα ἐργαστηρίου τῆς Θεσσαλονίκης καί χρονολογεῖται στό τέλος τοῦ 14ου αἰώνα.

### 37. Παναγία Βλαχερνίτισσα (151x50 ἑκ.)

Ἡ Θεοτόκος, ἡ ὁποία παριστάνεται ὁλόσωμη στόν εἰκονογραφικό τύπο τῆς Παναγίας Βλαχερ-

*Εἰκ. 127. Παναγία Βλαχερνίτισσα.*

νίτισσας (εἰκ. 127), στέκεται μετωπική πάνω σέ ἡμικυκλικό τραπεζόμορφο βάθρο μέ κόκκινο μαξιλάρι. Τά χέρια της εἶναι ἀνοιχτά σέ δέηση, ἐνῶ σέ στρογγυλό μετάλλιο πάνω στό στῆθος της εἰκονίζεται ὁ Χριστός Ἐμμανουήλ πού στό ἀριστερό χέρι κρατεῖ εἰλητάριο καί μέ τό δεξιό εὐλογεῖ. Φοράει γαλαζοπράσινο, χειριδωτό χιτώνα καί καστανό μαφόριο, ἐνῶ ὁ Χριστός ὠχροκίτρινο χιτώνα καί πορτοκαλί ἱμάτιο μέ χρυσοκονδυλιές. Ἑκατέρωθεν τῆς κεφαλῆς τῆς Παναγίας ἀναγράφεται τό συμπίλημα ΜΗ(ΤΗ)Ρ Θ(ΕΟ)Υ καί ἡ ὄχι τόσο συνήθης σέ φορητές εἰκόνες ἐπωνυμία Η / ΠΑΝΑ//ΓΙ/Α. Σέ ἀνεξάρτητο, γραπτό πλαίσιο στό ἄνω τμῆμα τῆς εἰκόνας, πάνω σέ ὑπόλευκο βάθος, ἀναπτύσσεται σέ δύο σειρές μεγαλογράμματη ἐπιγραφή (εἰκ. 130), πού ἀναφέρεται στήν Παρθένο ὡς δοχεῖο καί νοητό σκεῦος μύρου καί στήν συνέχεια ὡς φύλακα τῶν σεπτῶν σκευῶν τῆς Μονῆς. Ἡ σωζόμενη ἐπιγραφή, σέ ἰαμβικό τρίμετρο, ἔχει ὡς ἀκολούθως: ΣΗ ΤΗ ΝΟΗΤΟΥ ΧΡΗΜΑΤΙΣΑΣΗ ΜΥΡΟΥ ΣΚΕΥΟΣ ΚΑΘΑΡ(ΟΝ) Κ(ΑΙ) ΔΟΧΕΙΟΝ ΠΑΡΘΕΝΕ/Κ(ΑΙ) ΤΩΝΔΕ ΣΕΠΤΩΝ ΦΥΛΑΚ(ΗΝ) ΣΚΕΥΩΝ ΜΟΝΗΝ ΝΥΝ ΕΜΠΕΠΙΣΤΕΥΚΑΜ(ΕΝ) ΩΝ ΟΣΗ ΦΥΛΑΞ. Ἡ παρουσία τῆς ἐπιγραφῆς ἑρμηνεύεται ἀπό τό γεγονός ὅτι ἡ παραπάνω εἰκόνα ἀποτελοῦσε θύρα λειτουργικοῦ ἐπίπλου στό Ἱερό Βῆμα τοῦ καθολικοῦ, τό ὁποῖο προορίζονταν γιά τήν φύλαξη τῶν ἱερῶν λειψάνων τῆς Μονῆς. Στήν πίσω πλευρά παριστάνεται σταυρός Ἀναστάσεως μέ λοξή τήν κεραία τοῦ ὑποποδίου (εἰκ. 128). Ἀπό τήν βάση τοῦ σταυροῦ ἐκφύονται ἑλικοειδεῖς βλαστοί πού καταλήγουν σέ ἄνθη, ἐνῶ στόν κενό χῶρο τά ἀποτροπαϊκά IC XC ΝΙΚΑ πλαισιώνουν διάφορες βραχυγραφημένες ἐπιγραφές, ἀρχικά ἐκκλησιαστικῶν ρητῶν μέ συμβολικό καί προφυλακτικό χαρακτήρα[70]. Τό κάτω τμῆμα κοσμεῖται μέ τετράγωνο διάχωρο, τά τέσσερα τριγωνικά μέρη τοῦ ὁποίου γεμίζουν μέ ἑλικοειδεῖς βλαστούς.

Ἡ κατάσταση διατήρησης τῆς εἰκόνας εἶναι σχετικά καλή. Παρατηρεῖται, ὡστόσο, κάθετη ρωγμή στό μέσον τῆς εἰκόνας πού διασχίζει ὅλο τό ὕψος της καί κόβει στό μέσον τήν μορφή τῆς Παναγίας καί τοῦ Χριστοῦ. Παρατηροῦνται, ἐπίσης,




*Εἰκ. 128. Σταυρός Ἀναστάσεως στήν ὀπίσθια ὄψη τῆς εἰκ. 127.*


IA
IC

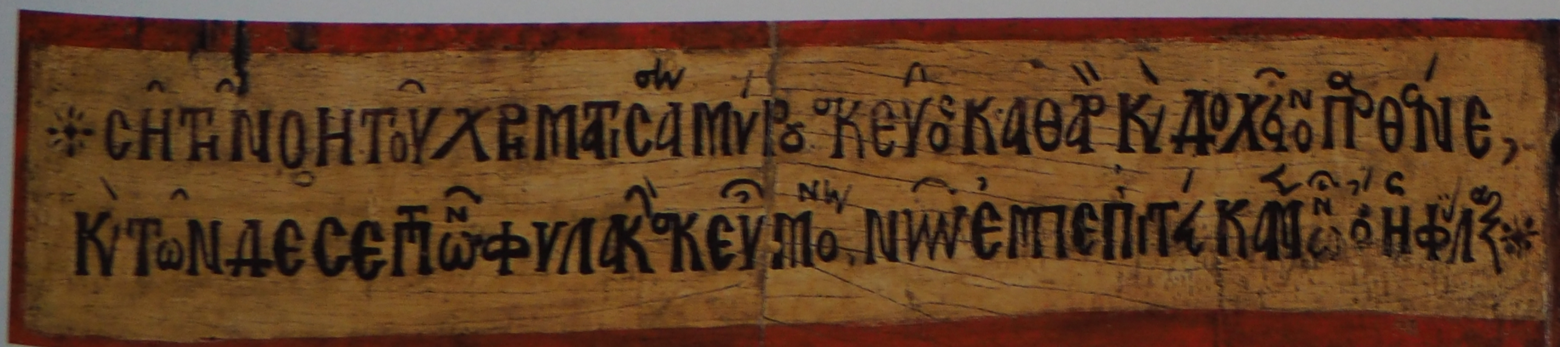
ἀπώλειες τῆς ζωγραφικῆς ἐπιφάνειας στό πρόσωπο τῆς Παναγίας, στόν χιτώνα καί στό μαφόριό της, ὅπως καί στούς φωτοστεφάνους. Ἡ κάτω πλευρά τῆς εἰκόνας εἶναι ἐλαφρά ἀποκεκομμένη.

Ὁ εἰκονογραφικός τύπος τῆς Θεοτόκου Βλαχερνίτισσας, ὁ ὁποῖος συναντᾶται καί σέ ἡμίσωμες ἀπεικονίσεις τῆς Παναγίας στήν μνημειακή ζωγραφική καί σέ φορητές εἰκόνες[71], ἐπαναλαμβάνει τήν παράσταση τῆς θαυματουργῆς εἰκόνας πού φυλάσσονταν στό καθολικό τῆς Μονῆς τῶν Βλαχερνῶν στήν Κωνσταντινούπολη[72]. Ὁ συγκεκριμένος τύπος ἀποτελεῖ εἰκονιστική ἀπόδοση τῆς προφητείας τοῦ Ἠσαΐα σχετικά μέ τήν ἄνευ συναφείας ἀνδρός γέννηση τοῦ Χριστοῦ καί κατά συνέπεια τοῦ θαύματος τῆς Ἐνσάρκωσης. Εἰδικότερα, ἡ κίνηση τῶν χεριῶν τῆς Παναγίας σέ συνδυασμό μέ τήν παρουσία τοῦ Χριστοῦ σέ μετάλλιο πρό τοῦ στήθους δέν ἀποτελεῖ μόνο χειρονομία δέησης, ἀλλά παράλληλα ἐκφράζει εἰκαστικά τήν Ἐνσάρκωση τοῦ Χριστοῦ πού τελεῖται τήν ὥρα τοῦ Εὐαγγελισμοῦ τῆς Θεοτόκου, ὅπως δηλώνεται σέ ἀπεικονίσεις τοῦ τέλους τοῦ 12ου αἰώνα, στίς ὁποῖες ὁ ἐνσαρκωμένος διαγράφεται στό στῆθος τῆς Παναγίας[73]. Ἔχει ἐπίσης θεωρηθεῖ πώς ὁ τύπος τῆς Παναγίας Βλαχερνίτισσας ἀποδίδει εἰκαστικά τό θέμα τῆς Παναγίας ὡς Σκεῦος Σωτηρίας (Ψαλμ. 115, 4), ἀναφορά πού φαίνεται νά διαδραμάτισε σπουδαῖο ρόλο στήν βυζαντινή ὑμνογραφία[74]. Ἡ στάση τῆς Παναγίας καί ἡ θέση τῶν χεριῶν της ὁμοιάζει μέ τό ἅγιο ποτήριο τό περιέχον τόν Χριστό – Λόγο πού θυσιάζεται. Χαρακτηριστική ἐξάλλου εἶναι καί ἡ ἐπιλογή τῆς ἐπωνυμίας Η ΠΑΝΑΓΙΑ, ἡ ὁποία συνοδεύει συχνά τήν μορφή τῆς Θεοτόκου σέ παναγιάρια[75], σκεῦος τό ὁποῖο σέ ἐπίπεδο λειτουργικοῦ συμβολισμοῦ προορίζεται γιά νά δεχτεῖ τόν ἄρτο τῆς Θείας Εὐχαριστίας, ἐνῶ ἡ ἀπεικονιζόμενη σέ αὐτό Παναγία «περιέχει» τόν Χριστό πού θά θυσιαστεῖ. Συμπερασματικά, μποροῦμε νά ποῦμε ὅτι τό συμβολικό περιεχόμενο τοῦ εἰκονογραφικοῦ τύπου τῆς Βλαχερνίτισσας, ἡ ἐπιλογή τῆς ἐπωνυμίας «Παναγία», ἀλλά καί τό περιεχόμενο τῆς ἐπιγραφῆς στό ἀνώτερο σημεῖο τῆς εἰκόνας, ἀποτελεῖ ἕνα σύνολο πού συνδέεται ἄμεσα μέ τήν λειτουργική χρήση τῆς εἰκόνας ὡς θύρας λειτουργικοῦ ἐπίπλου γιά τήν φύλαξη ἱερῶν σκευῶν, καί φανερώνει τίς βαθύτατες θεολογικές γνώσεις τοῦ ἐμπνευστῆ αὐτῆς τῆς σύνθεσης.

Σέ τυπολογικό ἐπίπεδο ἡ Παναγία ἔχει ἰδιαίτερα ὑψηλό σῶμα μέ σωματικό πλάτος, πού καταλήγει σέ στενούς ὤμους, καί δυσανάλογα μικρό κεφάλι. Τό πρόσωπό της (εἰκ. 129), πού εἶναι πλατύ καί αὐγόσχημο δέν διατηρεῖ τήν ἀρχική ζωγραφική, πού ἔχει ἐν πολλοῖς ἐκπέσει. Ὡστόσο, μπορεῖ κανείς νά διακρίνει τήν θερμή ὤχρα τῆς σάρκας μέ τίς κόκκινες κηλίδες πού κυριαρχεῖ στό πρόσωπο, ἐνῶ οἱ λαδοπράσινες σκιές πού εἶναι περιορισμένες σέ ἔκταση, λειτουργοῦν ὡς πλατιά περιγράμματα.

Ἀπό καλλιτεχνική ἄποψη τό εὐγενικό πρόσωπο τῆς Παναγίας μέ τήν ἁβρότητα τῆς ζωγραφικῆς καί τήν γαλήνια ἔκφραση ἔχει τό παράλληλό της σέ ἔργα τῆς ὑστεροπαλαιολόγειας περιόδου, ὅπως εἶναι δύο εἰκόνες ἔνθρονης Παναγίας τῆς Μονῆς Σινᾶ καί ἡ Παναγία Ὁδηγήτρια τῆς Μονῆς Βλατάδων[76].

Τό πρόσωπο τοῦ Χριστοῦ (εἰκ. 129) πού διατηρεῖται σέ καλή κατάσταση εἶναι μακρόστενο μέ ὑψηλό μέτωπο, καί ἀποδίδεται εὔσαρκο μέ τεχνική ζωγραφικοῦ χαρακτήρα. Ἐπικρατεῖ ἡ θερμή ὤχρα τῆς σάρκας μέ κόκκινες κηλίδες στίς παρειές, ἐνῶ γραμμικά φῶτα στό μέτωπο γύρω ἀπό τά μάτια ἤ στόν λαιμό λειτουργοῦν σάν φωτεινές ἀνταύγειες, δίνοντας τήν ἐντύπωση τῆς στιγμιαίας ἀναλαμπῆς στό πρόσωπο. Ὁ φυσιογνωμικός τύπος τοῦ Χριστοῦ καί ἡ τεχνική ζωγραφικοῦ χαρακτήρα στήν ἀπόδοση τοῦ προσώπου παρουσιάζει ἰδιαίτερα στενή προσωπογραφική καί καλλιτεχνική συνάφεια μέ τόν Χριστό ἀμφιπρό-



*Εἰκ. 129. Παναγία Βλαχερνίτισσα. Λεπτομέρεια τῆς εἰκ. 127.*
*Εἰκ. 130. Ἐπιγραφή στήν εἰκόνα τῆς Παναγίας τῆς Βλαχερνίτισσας (εἰκ. 127).*

σωπης εἰκόνας τῆς Μονῆς Παντοκράτορος Ἁγίου Ὄρους μέ τόν ἅγιο Ἰωάννη τόν Πρόδρομο στήν κυρία ὄψη καί τόν Ἰωάννη τόν Πρόδρομο καί τήν Παναγία Βρεφοκρατοῦσα στήν δευτερεύουσα (1360–1380)[77]. Συνεπῶς, ὁ καλλιτεχνικός σύνδεσμος τῆς εἰκόνας τῆς Μονῆς μέ ἔργα τῆς ὕστερης περιόδου τῶν Παλαιολόγων, ὅπως καί οἱ ἰδιαίτερα ὑψηλές ἀναλογίες τῆς Παναγίας, τήν κατατάσσουν στήν περίοδο αὐτή καί μάλιστα στό τελευταῖο τέταρτο τοῦ 14ου αἰώνα.

### 38. Παναγία Ἐλαιοβρύτισσα (28x22 ἑκ.)

Ἡ Παναγία, γνωστή μέ τήν προσωνυμία Ἐλαιοβρύτισσα[78] (εἰκ. 131, 250) εἰκονίζεται σέ προτομή μέ ἐλαφρά στροφή τοῦ σώματος πρός τά ἀριστερά, ἔχοντας τόν Χριστό καθιστό στήν ἀγκαλιά της. Ὁ Χριστός εἰκονίζεται μετωπικός, σέ προτομή, μέ τό βλέμμα στραμμένο πρός τόν προσκυνητή. Μέ τό ἀριστερό χέρι κρατάει κλειστό εἰλητάριο, ἐνῶ μέ τό δεξιό εὐλογεῖ. Ἡ Παναγία φοράει καστανό μαφόριο, ἐνῶ ὁ Χριστός πορτοκαλί ἱμάτιο μέ χρυσοκοντυλιές, πού ἔχουν ἐκπέσει στό μεγαλύτερο μέρος. Ἡ εἰκόνα φέρει ἀσημένια ἐπένδυση, πού καλύπτει τό βάθος, τά φωτοστέφανα καί τό πλαίσιο, καί ἡ ὁποία ἀποτελεῖ ἑνιαῖο σύνολο σέ δεύτερη χρήση, χρονολογούμενο στόν 13ο – 14ο αἰώνα[79].

Ἀπό εἰκονογραφική ἄποψη ἡ στάση καί ἡ χειρονομία τῆς Παναγίας καί τοῦ Χριστοῦ ἀνήκουν σέ καθιερωμένο ἀπό τήν παράδοση τύπο τῆς Παναγίας Ὁδηγήτριας ἀριστεροκρατούσας. Ἀπό τήν ἄποψη τοῦ τύπου πλησιέστερα πρός τήν εἰκόνα παραδείγματα εἶναι ἡ εἰκόνα τῆς Παναγίας Ὁδηγήτριας τῆς Μονῆς Βλατάδων Θεσσαλονίκης (δεύτερο μισό 14ου αἰώνα), δύο εἰκόνες τῆς Παναγίας Ὁδηγήτριας στήν Μονή Σινᾶ (14ος καί 15ος αἰώνας) καί μία εἰκόνα τῆς Παναγίας Ὁδηγήτριας στήν Συλλογή Tretiakov τῆς Μόσχας (τέλος 14ου – ἀρχές 15ου αἰώνα)[80].

Ἀπό τήν ἄποψη τῶν φυσιογνωμικῶν τύπων, ἀλλά καί ἀπό τεχνική ἄποψη, τό πρόσωπο τῆς Παναγίας καί τοῦ Χριστοῦ μέ τήν χαμηλή σέ τόνους φωτοσκίαση καί τήν διακριτική λειτουργία τῶν φώτων ἀνταποκρίνεται σέ τύπους καί τρόπους οἰκείους σέ ἔργα τοῦ δεύτερου μισοῦ τοῦ 14ου αἰώνα, ὅπως εἶναι ἡ εἰκόνα τῆς Παναγίας Ὁδηγήτριας τῆς Μονῆς Βλατάδων καί ἡ εἰκόνα τῆς Παναγίας Ὁδηγήτριας τῆς Συλλογῆς Tretiakov, πού ἀναφέραμε[81].

Ἔτσι ἡ εἰκόνα τῆς Παναγίας Ἐλαιοβρύτισσας μέ βάση εἰκονογραφικά καί τεχνοτροπικά κριτήρια ἐντάσσεται στό δεύτερο μισό τοῦ 14ου αἰώνα καί μάλιστα στό τελευταῖο τέταρτο τοῦ αἰώνα[82].

### 39. Παναγία Ὁδηγήτρια (115x90 ἑκ.)

Οἱ εἰκόνες τῆς Παναγίας Ὁδηγήτριας καί τῆς Φιλοξενίας τοῦ Ἀβραάμ, πού δεσπόζουν πάνω σέ δύο προσκυνητάρια στόν κυρίως ναό, εἶναι ἰδιαίτερα ἀξιόλογες εἰκόνες τοῦ τελευταίου τετάρτου τοῦ 14ου αἰώνα. Οἱ εἰκόνες αὐτές προέρχονται, σύμφωνα μέ τήν παράδοση[83], ἀπό τόν ναό τῆς Ἁγίας Σοφίας Θεσσαλονίκης, ἀπ' ὅπου μετεφέρθησαν στήν Μονή, ὅταν ὁ περικαλλής αὐτός ναός ἔγινε τζαμί (1523–1524).

Οἱ εἰκόνες αὐτές, πού ἔχουν τίς ἴδιες διαστάσεις καί συνανῆκαν προφανῶς στίς δεσποτικές εἰκόνες ἑνός εἰκονοστασίου τέμπλου, φέρουν στό πλαίσιο, στό φωτοστέφανο καί στό βάθος τῆς παράστασης ἀργυροεπίχρυση ἐπένδυση –μέ ἔνθετα, ἔκτυπα εἰκονίδια ἀποστόλων, ἐπισκόπων καί ἁγίων– τῆς ὁποίας τά παλιότερα τμήματα χρονολογοῦνται στό τέλος τοῦ 14ου αἰώνα[84].

Ἡ Παναγία Ὁδηγήτρια (εἰκ. 132, 133, 336, 338) εἰκονίζεται σέ προτομή μέ ἐλαφρά στροφή τοῦ σώματος καί κλίση τῆς κεφαλῆς πρός τόν Χριστό, ἐνῶ τό βλέμμα της τό κατευθύνει πρός τόν προσκυνητή.




*Εἰκ. 131. Παναγία Ἐλαιοβρύτισσα. Τελευταῖο τέταρτο 14ου αἰώνα. Μία ἀπό τίς ἑπτά θαυματουργές*


IC XC

Ὁ Χριστός μέ ὑψωμένο τό κορμί του ἀτενίζει μέ τρυφερότητα τήν Παναγία. Κρατάει κλειστό εἰλητάριο καί εὐλογεῖ μέ τό δεξιό. Τό ἔνδυμά του, σέ θερμό πορτοκαλί χρῶμα, εἶναι πλούσια διαρθρωμένο καί φωτίζεται περίτεχνα μέ χρυσοκονδυλιά. Τήν Παναγία καί τόν Χριστό συνοδεύουν οἱ ἀρχάγγελοι Μιχαήλ καί Γαβριήλ, πού εἰκονίζονται μικρογραφικά ἑκατέρωθεν τῆς κεφαλῆς τῆς Παναγίας.

Ἡ εἰκόνα τῆς Παναγίας Ὁδηγήτριας[85] εἰκονογραφικά ἀκολουθεῖ πρότυπα τῆς τέχνης τῆς πρώτης περιόδου τῶν Παλαιολόγων, ὅπως εἶναι ἡ εἰκόνα τῆς Παναγίας Ὁδηγήτριας τῆς Μονῆς τοῦ τελευταίου τέταρτου τοῦ 13ου αἰώνα (εἰκ. 359), ἡ τοιχογραφία τῆς Παναγίας Ὁδηγήτριας στόν ναό τῶν Ἁγίων Ἰωακείμ καί Ἄννης στήν Studenica (γύρω στά 1315) τῆς μεσαιωνικῆς Σερβίας καί κυρίως ἡ Παναγία Ὁδηγήτρια τῆς ἀρ. 169 ἀμφιπρόσωπης εἰκόνας τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου Ἀθηνῶν, πού προέρχεται ἀπό τήν ἐκκλησία τοῦ Ἁγίου Νικολάου Ὀρφανοῦ τῆς Θεσσαλονίκης[86]. Ὡστόσο ἡ εἰκόνα τῆς Μονῆς Βατοπαιδίου σέ τυπολογικό, φυσιογνωμικό καί τεχνικό ἐπίπεδο (εἰκ. 337) παρουσιάζει κοινά στοιχεῖα μέ τήν εἰκόνα τῆς Παναγίας Περιβλέπτου στήν Λαύρα τοῦ Zagorsk τῆς Ρωσίας, ἔργο πού χρονολογεῖται στό τέλος τοῦ 14ου αἰώνα καί προέρχεται πιθανότατα ἀπό τήν Κωνσταντινούπολη[87].



*Εἰκ. 132. Παναγία Ὁδηγήτρια. Τελευταῖο τέταρτο 14ου αἰώνα.*
*Εἰκ. 133. Παναγία Ὁδηγήτρια. Ὁ Χριστός. Λεπτομέρεια τῆς εἰκ. 132.*

Ἀκόμα ἡ ἁβρότητα τῶν στάσεων, ὁ λυρισμός τῶν κινήσεων, τά λεπτά, καλοσχεδιασμένα χαρακτηριστικά, ὁ μαλακός σκιοφωτισμός τῶν προσώπων, σέ ἄψογη τεχνική ἐκτέλεση καί ἡ γλυκύτητα τῆς μελαγχολικῆς ἔκφρασης στό πρόσωπο τῆς Παναγίας (εἰκ. 133, 337), παραπέμπουν σέ μιά σειρά εἰκόνων τοῦ δευτέρου μισοῦ καί τοῦ τελευταίου τετάρτου τοῦ 14ου αἰώνα[88]. Ἔτσι τά παραπάνω στοιχεῖα, σέ συνδυασμό μέ τόν χρόνο ἐκτελέσεως τῆς ἀργυροεπίχρυσης ἐπένδυσης τῆς πρώτης φάσης –πού τοποθετεῖται στό τέλος τοῦ 14ου αἰώνα– ὁδηγοῦν στήν χρονολόγηση τῆς εἰκόνας τῆς Παναγίας Ὁδηγήτριας στό τελευταῖο τέταρτο τοῦ 14ου αἰώνα.

## 40. Ἡ Φιλοξενία τοῦ Ἀβραάμ (117x92 ἑκ.)

Ἡ εἰκόνα τῆς Φιλοξενίας τοῦ Ἀβραάμ[89] (εἰκ. 134, 319) ἀκολουθεῖ, σύμφωνα μέ τό βιβλικό κείμενο (Γένεση 18, 1–8), ἕνα παλαιότατο εἰκονογραφικό σχῆμα, πού ἀποδίδει μέ τρόπο συμβολικό, στά πρόσωπα τῶν τριῶν ἀγγέλων, τήν φανέρωση τῆς Ἁγίας Τριάδος στόν Ἀβραάμ, παρά τήν Δρῦ τοῦ Μαμβρῆ, πού δηλώνεται στήν εἰκόνα μέ τά φυλλώματα δύο δέντρων.

Ἡ σκηνή ἀποδίδεται μέ τρεῖς ἀγγέλους, πού εἰκονίζονται καθισμένοι στίς τρεῖς πλευρές ἑνός ὀρθογωνίου τραπεζιοῦ μέ σκεύη καί διάφορα ἐδέσματα. Ὁ μεσαῖος ἄγγελος μέ ἐλαφρά κλίση τῆς κεφαλῆς καί τά φτερά συμμετρικά ἀνοιγμένα, εὐλογεῖ μέ τό δεξιό ἐνῶ μέ τό ἀριστερό κρατάει σκῆπτρο σταυροφόρο. Τήν κεντρική μορφή πλαισιώνουν ἄλλοι δύο ἄγγελοι, πού κάθονται σχεδόν ἀντικρυστά στίς δύο στενές πλευρές τοῦ τραπεζιοῦ. Ὁ ἀριστερός ἄγγελος, πού κάθεται μπροστά στήν στενή πλευρά τοῦ τραπεζιοῦ, τείνει τό δεξιό χέρι σέ χειρονομία εὐλογίας, ἐνῶ μέ τό ἀριστερό κρατάει σταυροφόρο σκῆπτρο. Ὁ δεξιός ἄγγελος κάθεται σέ λοξή διάταξη, στήν δεξιά γωνία τοῦ τραπεζιοῦ. Κρατάει, ἐπίσης, σταυροφόρο ράβδο καί εἰκονίζεται μέ ἁπλωμένο τό δεξιό χέρι στήν κούπα, ἕτοιμος νά γευματίσει. Ἑκατέρωθεν τῆς κεντρικῆς μορφῆς τοῦ ἀγγέλου διατάσσονται σέ δεύτερο ἐπίπεδο ὁ Ἀβραάμ καί ἡ Σάρα, κρατώντας ἀνά μία λεκανίδα μέ τροφές. Ἡ σκηνή ἐπιγράφεται ἐπάνω στήν ἐπένδυση: Η ΑΓΙΑ ΤΡΙΑΣ.

Ἡ Φιλοξενία τοῦ Ἀβραάμ εἶναι ἀπό τά θέματα ἐκεῖνα, τά ὁποῖα χάρη στόν ἰδιαίτερο συμβολισμό τους γνώρισαν ἰδιαίτερη διάδοση ἤδη ἀπό τήν παλαιοχριστιανική ἐποχή ἕως καί τούς ὕστερους μεταβυζαντινούς χρόνους[90]. Μάλιστα, στήν περίοδο τῶν Παλαιολόγων θά ἀπεικονιστεῖ μέ ἰδιαίτερη συχνότητα σέ τοιχογραφίες, φορητές εἰκόνες, χειρόγραφα καί ἔργα μικροτεχνίας. Εἰδικότερα, σέ φορητές εἰκόνες τό θέμα αὐτό θά ἀποτυπωθεῖ ἀπό τόν 14ο αἰώνα, μέ παλαιότερο παράδειγμα τήν εἰκόνα τῆς Μονῆς Βατοπαιδίου (τελευταῖο τέταρτο 14ου αἰώνα)[91] καί αὐτῆς τοῦ Μουσείου Μπενάκη (τέλος τοῦ 14ου αἰώνα)[92].

Ὁ καλλιτέχνης στήν σύλληψη τοῦ θέματος υἱοθετεῖ ἕνα κλειστό καί σφιχτό συνθετικό σχῆμα, στό ὁποῖο οἱ μορφές, μέ ἄξονα τόν μεσαῖο ἄγγελο, ἐντάσσονται στήν σκηνή ἰσόρροπα, μέ ἀνταποδοτικότητα τῶν στάσεων καί τῶν κινήσεων, πού ὑπακούουν σ' ἕνα μυστικό, μελωδικό ρυθμό, πού συνέχει τήν σύνθεση. Παράλληλα ἕνα κτήριο μέ κιονοστήρικτους κιλλίβαντες καί μέ ἀχιβαδόσχημο οὐρανό, πλαισιώνει ἁρμονικά τίς μορφές, προσδίδοντας βάθος στήν σκηνή.

Τεχνοτροπικά οἱ μορφές εἶναι ραδινές, σέ κομψές στάσεις, ἱερατικοῦ χαρακτήρα, καί χαρακτηρίζονται ἀπό πνευματική πληρότητα καί καλλιτεχνική αὐτάρκεια. Τά πρόσωπα (εἰκ. 135, 136, 320, 321, 322) εἶναι εὐγενικά μέ λεπτά χαρακτηριστικά καί ἐκλεπτυσμένο ἦθος καί ἀποδίδονται μέ μαλακή φωτοσκίαση σέ χαμηλούς τόνους καί γραμμικά φῶτα, χωρίς καλλιγραφική ξηρότητα, στά πλαίσια μιᾶς ἐκλεπτυσμένης καλλιτεχνικῆς τάσης στήν ζωγραφική τῆς ὕστερης περιόδου τῶν Παλαιολόγων, πού προαναγγέλει τό ὕφος ἔργων τῆς Κρητικῆς σχολῆς τοῦ 15ου αἰώνα.

Παρόμοιοι φυσιογνωμικοί τύποι μέ ἀνάλογα προσωπογραφικά καί τεχνικά χαρακτηριστικά παρατηροῦνται σέ ἔργα τοῦ τελευταίου τετάρτου τοῦ 14ου αἰώνα, ὅπως εἶναι ἡ Κοίμηση τῆς Θεοτόκου στό Μου-



НАГІА
ТРІАС





σεῖο Ζωγραφικῆς Τέχνης τῆς Μόσχας (14ος αἰώνας)[93]. Ἐπίσης, ἡ πτυχολογία τῶν ἀγγέλων, παρά τά γεωμετρικά τσακίσματα εἶναι χυτή στό σῶμα καί ἀναπτύσσεται μέ πλαστικότητα, ὅπως καί στήν ὁμώνυμη εἰκόνα τοῦ Μουσείου Μπενάκη (τέλος 14ου αἰώνα)[94].

Ἡ εἰκόνα τῆς Μονῆς Βατοπαιδίου, πού ἀποτελεῖ μία ἀπό τίς λαμπρές δημιουργίες τῆς τελευταίας φάσης τῆς παλαιολογείου ζωγραφικῆς (τελευταῖο τέταρτο 14ου αἰώνα), στήν συνθετική σύλληψη καί στήν τεχνική ἐκτέλεση στάθηκε ἀσφαλῶς πρότυπο γιά τήν παραγωγή εἰκόνων τῆς Κρητικῆς σχολῆς κατά τόν 15ο αἰώνα μέ τό ἴδιο θέμα, ὅπως εἶναι ἡ εἰκόνα τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου Ἀθηνῶν, ἡ εἰκόνα στό Μουσεῖο Hermitage τῆς Πετρούπολης[95] κ.ἄ.

Οἱ εἰκόνες τῆς Παναγίας Ὁδηγήτριας καί τῆς Φιλοξενίας τοῦ Ἀβραάμ (Ἁγίας Τριάδος), μέ βάση τίς κοινές διαστάσεις, τά τεχνικά καί τεχνοτροπικά χαρακτηριστικά, συνάγεται ὅτι εἶναι ἔργα σύγχρονα, ὑψηλῆς γιά τήν ἐποχή καλλιτεχνικῆς ποιότητος, προερχόμενα ἀπό τό ἴδιο καλλιτεχνικό ἐργαστήριο. Μάλιστα ἡ χαρακτηριστική τυπολογική συγγένεια τῆς Παναγίας Ὁδηγήτριας μέ τήν

*Εἰκ. 135 καί 136. Φιλοξενία τοῦ Ἀβραάμ. Ὁ Ἀβραάμ καί ἄγγελος. Λεπτομέρεια τῆς εἰκ. 134.*

ὁμώνυμη εἰκόνα ἀρ. 169 τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου Ἀθηνῶν –πού προέρχεται, ὅπως εἴπαμε ἀπό τήν Θεσσαλονίκη[96]– ἐνισχύουν τήν παράδοση γιά προέλευση τῶν δύο εἰκόνων τῆς Μονῆς Βατοπαιδίου ἀπό τήν Θεσσαλονίκη[97].

### 41. Ὁ ἅγιος Θεοδόσιος ὁ Κοινοβιάρχης (25x17,5 ἑκ.)

Ὁ ἅγιος Θεοδόσιος ὁ Κοινοβιάρχης (εἰκ. 137) εἰκονίζεται «γέρων διχαλογένης» μέ λιγοστά λευκά μαλλιά, ὅπως ἀκριβῶς περιγράφεται στήν *Ἑρμηνεία* τοῦ Διονυσίου τοῦ ἐκ Φουρνᾶ[98]. Παριστάνεται ὁλόσωμος, σχεδόν μετωπικός, μέ ἐλαφρά ἀντικίνηση τοῦ σώματος καί ἐνδεδυμένος μέ τήν μοναχική ἐνδυμασία. Φοράει ἀνοιχτοκάστανο, ποδήρη χιτώνα καί καφεκάστανο μανδύα μέ σκουρόχρωμο ἀνάλαβο καί κουκούλιο πού πέφτει πίσω στό λαιμό. Μέ τό δεξιό χέρι εὐλογεῖ μπροστά στό στῆθος, ἐνῶ μέ τό ἀριστερό κρατεῖ ἀνοιχτό εἰλητάριο μέ τήν ἐπιγραφή: ΒΙΟΤΙΚ(ΟΝ) ΒΟΥ/ΛΗ(ΜΑ) ΠΑΝ ΦΥΓ(ΕΙΝ) / ΘΕΛ(Ε) ΙCΗΧΙΑΝ / ΔΕ Κ(ΑΙ) CΥΟΠ(ΗΝ)/ΑΓΑΠΑ ΦΕΥ/Γ(ΕΙ) ΜΕΡΙΜΝΑC / ΙΔΟΝΑC ΤΟΥ /ΒΙΟΥ. Ἄν καί ἀρκετά γράμματα τῆς ἐπιγραφῆς, πού συνοδεύει τόν ἀπεικονιζόμενο ἅγιο, ἔχουν εἴτε ἐκπέσει, εἴτε ἀπολεσθεῖ, λόγῳ τῶν ἀπωλειῶν τῆς ζωγραφικῆς ἐπιφάνειας, διακρίνουμε ἀκόμα δεξιά καί ἀριστερά τῆς κεφαλῆς: [Ο ΑΓ(ΙΟC)] ΘΕΟΔ[ΟCΙΟC] Ο ΚΟΙΝΟΒΙΑΡ[ΧΗC].

Ὁ ἅγιος Θεοδόσιος, Καππαδόκης στήν καταγωγή, ἀποτελεῖ μία ἀπό τίς πιό σημαντικές μορφές τοῦ πρώϊμου μοναχισμοῦ τῆς Παλαιστίνης. Ἡ φήμη καί ἡ προσωνυμία του ὡς «Κοινοβιάρχης» ὀφείλεται στό γεγονός ὅτι ὑπῆρξε ὁ κύριος διοργανωτής τοῦ κοινοβιακοῦ βίου στήν Παλαιστίνη. Ἡ μνήμη του ἑορτάζεται στίς 11 Ἰανουαρίου[99].

Ἡ ἀπεικόνιση τῆς μορφῆς τοῦ ἁγίου Θεοδοσίου τοῦ Κοινοβιάρχη[100] συναντᾶται ἤδη κατά τόν 8ο – 9ο αἰώνα σέ φύλλα τριπτύχων τοῦ Σινᾶ καί στήν συνέχεια στό Μηνολόγιο τοῦ Βασιλείου Β΄ (Vat. gr. 1613 fol. 310)[101]. Κατά τόν 11ο αἰώνα ἀπαντᾶ στά ψηφιδωτά τῆς Νέας Μονῆς τῆς Χίου καί τοῦ Ὁσίου Λουκᾶ, καθώς καί στίς τοιχογραφίες τοῦ νάρθηκα τῆς Ἁγίας Σοφίας Θεσσαλονίκης[102], ἐνῶ κατά τόν 12ο αἰώνα παρουσιάζεται στίς τοιχογραφίες τῆς Ἀσίνου καί στόν Ἅγιο Νεόφυτο τῆς Κύπρου[103]. Οἱ ἀπεικονίσεις τοῦ ἁγίου πληθαίνουν στά μνημεῖα τῆς παλαιολόγειας περιόδου, ὅπως στήν Παναγία Περίβλεπτο τῆς Ἀχρίδας, στόν Ἅγιο Νικήτα στό Čučer ἔξω ἀπό τά Σκόπια στόν νάρθηκα τοῦ Peć καί στήν Dečani κ.ἄ.[104], ἐνῶ κατά τήν μεταβυζαντινή περίοδο παρουσιάζεται σταθερά στίς τοιχογραφίες τῶν ἁγιορείτικων καθολικῶν καί τραπεζῶν, ὅπως στήν Μολυβοκκλησιά, στήν Μονή Ξενοφῶντος, στήν Μονή Διονυσίου, στήν Μονή Δοχειαρίου καί στήν Τράπεζα τῆς Μονῆς Μεγίστης Λαύρας[105]. Στό σύνολο τῶν παραπάνω παραστάσεων ἡ μορφή τοῦ ἁγίου ἐντάσσεται μεταξύ ἄλλων ἁγίων μοναχῶν, ἐνῶ μεμονωμένες ἀπεικονίσεις του, ὅπως στήν περίπτωση τῆς εἰκόνας τῆς Μονῆς Βατοπαιδίου, φαίνεται νά ἀπουσιάζουν ἤ νά σπανίζουν.

Τό πρόσωπο τοῦ ἁγίου εἶναι αὐγόσχημο μέ μικρά μάτια χωμένα βαθιά στίς κόγχες, πού λαμπυρίζουν, καί λεπτά χαρακτηριστικά στήν ἀπόδοση τῶν ὁποίων ὁ ρόλος τῆς γραμμῆς εἶναι ἀνεπαίσθητος (εἰκ. 138). Τό πρόσωπό του ἀποδίδεται μέ ἀνοιχτοκάστανο προπλασμό πού διαβαθμίζεται μαλακά μέ τίς ἔντονες φωτεινές κηλίδες, περιορισμένες τοπικά γύρω ἀπό τά μάτια, τήν ἄκρη τῆς μύτης καί τό μέτωπο. Ἡ τεχνική αὐτή ζωγραφικοῦ χαρακτήρα μέ τήν ἔνταση φωτός καί σκιᾶς καί τό «μυστικό» φῶς γύρω ἀπό τά μάτια συμβάλλει στήν ἐκφραστική ποιότητα.

Ἀνάλογη τεχνική ζωγραφικοῦ χαρακτήρα μέ τό αὐτό αἰσθητικό καί ἐκφραστικό ἀποτέλεσμα ἀπαντᾶ σέ ὑστεροπαλαιολόγεια ἔργα, ὅπως εἶναι ἡ ἀμφιπρόσωπη εἰκόνα τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου Ἀθηνῶν, μέ τόν ἀπόστολο Πέτρο καί Παῦλο στήν κυρία ὄψη (δεύτερο μισό 14ου αἰώνα)[106], ἡ εἰκόνα στό British

*Εἰκ. 137 καί 138. (Ἑπόμενες σελίδες). Ἅγιος Θεοδόσιος ὁ Κοινοβιάρχης. Τέλος 14ου αἰώνα.*


ΘΕΟ
ΟΚΟΙ
ΝΟΒΙ
Α



Museum τοῦ Λονδίνου μέ θέμα τήν Ἀναστήλωση τῶν εἰκόνων (γύρω στά 1400)[107] καί ἡ εἰκόνα τοῦ ἁγίου Εὐθυμίου τῆς Μονῆς Χιλανδαρίου (ἀρχές 15ου αἰώνα)[108].

Εἰδικότερα ἡ εἰκόνα τῆς Μονῆς Βατοπαιδίου στόν εἰκονογραφικό καί στόν φυσιογνωμικό τύπο, μέ τήν ἔνταση τῆς πνευματικῆς συγκέντρωσης, καί στήν τεχνική ἀποδόσεως τοῦ προσώπου μέ τήν ποιότητα τῆς φωτοσκίασης, παρουσιάζει στενή σχέση μέ τήν εἰκόνα τοῦ ἁγίου Εὐθυμίου τῆς Μονῆς Χιλανδαρίου. Ὡστόσο, διαφοροποιεῖται ἀπ' αὐτήν μέ τό μαλακότερο καί πλέον ζωγραφικό πλάσιμο τοῦ προσώπου, πού προσεγγίζει αὐτό τῆς εἰκόνας τοῦ Λονδίνου. Γι' αὐτόν τόν λόγο ἡ εἰκόνα τοῦ ἁγίου Θεοδοσίου τοῦ Κοινοβιάρχη ἔχουμε τήν γνώμη ὅτι χρονολογεῖται στό τέλος τοῦ 14ου αἰώνα.

## 42. Εὐαγγελισμός (66x57 ἑκ.)

Ἡ εἰκόνα τοῦ Εὐαγγελισμοῦ (εἰκ. 140, 354), πού εἶναι εἰκόνα προσκυνήσεως σέ διακεκριμένη θέση στό καθολικό –ἡ Μονή γιορτάζει τήν ἡμέρα τοῦ Εὐαγγελισμοῦ– ἀντιπροσωπεύει σέ ὑψηλή καλλιτεχνική ποιότητα τήν καλλιτεχνική παραγωγή τῶν Παλαιολόγων στό πέρασμα ἀπό τόν 14ο αἰώνα στίς ἀρχές τοῦ 15ου αἰώνα[109]. Ἡ Παναγία εἰκονίζεται ὄρθια μπροστά σέ θρόνο μέ ἐρεισίνωτο πλαισιωμένη ἀπό ἕνα ἀετωματικό κτήριο μέ κιονοστήρικτους κιλλίβαντες, πού τήν ἀναδεικνύει. Στρέφει τό πρόσωπό της πρός τόν ἄγγελο καί βγάζει δειλά τό δεξιό της χέρι ἀπό τό μαφόριο σέ χειρονομία λόγου, ἐνῶ στό ἀριστερό κρατάει πορφύρα. Παράλληλα στρέφει τό σῶμα πρός τήν ἄλλη μεριά, ἐκφράζοντας μέ τόν τρόπο αὐτό τόν φόβο ἀπό τήν παρουσία τοῦ ἀρχαγγέλου, σύμφωνα μέ τό Εὐαγγέλιο (Λουκ. 1, 29–30). Ὁ ἀρχάγγελος εἰκονίζεται νά κινεῖται μέ ἠρεμία καί μεγαλοπρέπεια πρός τήν Παναγία, εὐλογώντας μέ τό δεξιό χέρι καί κρατώντας στό ἀριστερό σκῆπτρο.

Τό ἀρχιτεκτονικό πλαίσιο εἶναι ἰδιαίτερα ἐντυπωσιακό καί πολύπλοκο, ἀποτελούμενο ἀπό κτήρια, τοποθετημένα διαγώνια, μέ τήν παρεμβολή ἑνός μεσότοιχου, συμβάλλοντας ἔτσι στήν ἐντύπωση τοῦ χώρου πού ἀναπτύσσεται σέ βάθος. Κόκκινο παραπέτασμα, σύμφωνα μέ τίς τάσεις τῆς ἐποχῆς, ἐκτείνεται στίς στέγες τῶν κτηρίων. Τό βάθος τῆς εἰκόνας, καθώς καί τό αὐτόξυλο πλαίσιο εἶναι πορτοκαλί, σέ ἀπομίμηση χρυσοῦ, στοιχεῖο πού συνηθίζεται καί σέ ἄλλες εἰκόνες τοῦ 14ου – 15ου αἰώνα. Οἱ φωτοστέφανοι ἐπίσης εἶναι ὄχι χρυσοί, ἀλλά ρόδινοι. Ἐπιγραφές στό ἄνω μέρος τῆς εἰκόνας δηλώνουν τό θέμα (Ο ΕΥΑΓΓΕΛΙΣΜΟΣ) καί τά πρόσωπα πού συμμετέχουν Ο ΑΡΧ(ΑΓΓΕΛΟΣ) ΓΑΒΡΙΗΛ ΜΗΤ(Η)Ρ Θ(ΕΟ)Υ. Ἡ εἰκόνα φέρει ἀργυρά ἐπένδυση, δύο περιόδων, ἐκ τῶν ὁποίων ἡ παλιότερη χρονολογεῖται στό τέλος τοῦ 14ου ἤ στίς ἀρχές τοῦ 15ου αἰώνα[110]. Ἡ ὀπισθία ὄψη τῆς εἰκόνας εἶναι ἐπενδεδυμένη μέ πολύτιμο ὕφασμα διακοσμημένο μέ γεωμετρικό κόσμημα (εἰκ. 139). Ἡ ἐπένδυση αὐτή, ὄχι συνήθης σέ



*Εἰκ. 139. Ὀπίσθια ὄψη ...*



φορητές εἰκόνες, δηλώνει τήν ἰδιαίτερα τιμητική θέση τῆς εἰκόνας τοῦ Εὐαγγελισμοῦ στήν λειτουργική ζωή τῆς Μονῆς.

Ἀπό εἰκονογραφική ἄποψη ἡ εἰκόνα τοῦ Εὐαγγελισμοῦ ἀκολουθεῖ ἕνα παραδεδομένο εἰκονογραφικό σχῆμα πού ἐπανέρχεται στήν τέχνη τῶν Παλαιολόγων καί γίνεται ἰδιαίτερα προσφιλές στούς κρητικούς ζωγράφους τοῦ 15ου αἰώνα[111].

Ἀπό τεχνοτροπική ἄποψη οἱ μορφές εἶναι λεπτές καί ραδινές, σχεδόν ἄϋλες, μέ ρυθμική ἀντικίνηση τοῦ σώματος, πού προσδίδει χάρη καί εὐγένεια στήν στάση καί τήν κίνηση. Ἡ πτυχολογία στόν ἀρχάγγελο γραμμική καί σκληρή, μέ φωτεινά γεωμετρικοῦ χαρακτήρα ἐπίπεδα, διακρίνεται ὡστόσο γιά τήν ἄψογη ἐκτέλεση, καλλιγραφικοῦ χαρακτήρα, πού θυμίζει τρόπους οἰκείους στήν ζωγραφική τῆς Παναγίας Περιβλέπτου (1360–1370) καί τῆς Παναγίας τῆς Παντάνασσας στόν Μυστρᾶ (1428)[112]. Μέ τά ἴδια ἐπίσης μνημεῖα συνδέεται ἡ εἰκόνα μας στόν τολμηρό συνδυασμό τοῦ μενεξεδιοῦ καί τοῦ γκριζογάλαζου μέ τά ὑπόλευκα πλατιά φῶτα, πού παρατηρεῖται στό ἱμάτιο τοῦ ἀρχαγγέλου, ἀλλά καί στό καφετί ἱμάτιο τῆς Παναγίας μέ τίς βαθυκύανες ἀνταύγειες.

Τυπολογικά στό πρόσωπο τῆς Παναγίας καί κυρίως τοῦ ἀρχαγγέλου τοῦ Εὐαγγελισμοῦ (εἰκ. 141, 142) παρατηρεῖται ἐπιστροφή σέ εἰκονιστικούς τύπους τῶν ἀρχῶν τοῦ 14ου αἰώνα. Ὡστόσο, στό εὐγενικό πρόσωπο τοῦ ἀρχαγγέλου τά λεπτά χαρακτηριστικά, ἡ μαλακή, ζωγραφικοῦ χαρακτήρα, φωτοσκίαση –ἀνάμεσα στίς πλατιές λαδοπράσινες σκιές καί τήν ὤχρα τῆς σάρκας πού ροδίζει καί δίνει τήν ἐντύπωση σάν τό φῶς νά ἀχνοφέγγει στό πρόσωπο– ἡ διακριτική χρήση τῶν γραμμικῶν φώτων, ὁ περιορισμένος ρόλος τῆς γραμμῆς μόνο στά μάτια καί τά κατσαρά, πλούσια μαλλιά εἶναι στοιχεῖα, πού συνδέουν τήν εἰκόνα μας μέ τήν ζωγραφική τοῦ τέλους τοῦ 14ου αἰώνα καί τῶν ἀρχῶν τοῦ 15ου αἰώνα. Μάλιστα, ἰδιαίτερα στενή εἶναι ἡ σχέση –φυσιογνωμική καί τεχνοτροπική– στήν ἀπόδοση τῶν προσώπων τῆς εἰκόνας τοῦ Εὐαγγελισμοῦ μέ τήν εἰκόνα τῆς Φιλοξενίας τοῦ Ἀβραάμ τῆς Μονῆς (εἰκ. 135, 136, 320–322), καί κυρίως μέ τήν ὁμώνυμη εἰκόνα τοῦ Ρώσου καλλιτέχνη Rubliev (1425–1427)[113].

Συνοψίζοντας, ἔχουμε τήν γνώμη ὅτι ἡ ὑψηλή καλλιτεχνική ποιότητα τῆς εἰκόνας μέ τίς ραδινές μορφές, τά ἐξιδανικευμένα πρόσωπα, τό ἀριστοκρατικό ἦθος καί τήν ἁβρότητα τῆς ζωγραφικῆς τήν κατατάσσει στά ἀριστουργήματα τῆς αἰσθητικῆς, αὐλικοῦ χαρακτήρα, τῆς ὕστερης περιόδου τῶν Παλαιολόγων καί συγκεκριμένα στό πέρασμα ἀπό τόν 14ο στόν 15ο αἰώνα[114]. Ἀπό τήν ἄλλη ὁ στενός καλλιτεχνικός σύνδεσμος, πού ἐπισημάναμε, ἀνάμεσα στήν εἰκόνα τοῦ Εὐαγγελισμοῦ καί στήν εἰκόνα τῆς Ἁγίας Τριάδος τοῦ Rubliev καταδεικνύει τά πρότυπα, πού ἐπηρέασαν στήν καλλιτεχνική διαμόρφωση τοῦ μεγάλου αὐτοῦ Ρώσου καλλιτέχνη τοῦ πρώτου τετάρτου τοῦ 15ου αἰώνα.

## 43. Γέννηση τοῦ Προδρόμου (41x31,5 ἑκ.)

Στό κέντρο περίπου τῆς εἰκόνας τῆς Γεννήσεως τοῦ Προδρόμου (εἰκ. 143)[115] εἰκονίζεται πάνω σέ κλίνη ἡ Ἐλισσάβετ ἀνακεκλιμένη μέ τό κεφάλι πρός τά ἀριστερά, περιβαλλόμενη ἀπό θεραπαινίδες, πού ἄλλες τήν ὑπηρετοῦν καί ἄλλες τήν παραστέκουν. Μιά θεραπαινίδα ριπίζει μέ ριπίδιο, ἐνῶ ἄλλες τρεῖς προσκομίζουν γεμάτους δίσκους πρός τήν λεχώ. Σέ πρῶτο πλάνο παριστάνεται ἡ γνωστή σέ παραστάσεις γεννήσεων σκηνή τῆς προετοιμασίας τοῦ λουτροῦ τοῦ βρέφους ἀπό δύο θεραπαινίδες. Ἡ πρός τά ἀριστερά εἰκονιζομένη, πού εἶναι ἡ μαία, κρατᾶ στήν ἀγκαλιά της τό βρέφος, ἐνῶ μέ τό ἀριστερό δοκιμάζει τήν θερμοκρασία τοῦ νεροῦ. Στά δεξιά τοῦ λουτήρα μία ἄλλη θεραπαινίδα χύνει νερό ἀπό μία κανάτα. Δίπλα στήν Ἐλισσάβετ κάθεται ὁ Ζαχαρίας, φορώντας στό κεφάλι του τήν ἑβραϊκή κίδαρη, καί γράφει,

*Εἰκ. 141 καί 142. (Προηγούμενες σελίδες). Ὁ ἀρχάγγελος Γαβριήλ καί ἡ Παναγία τοῦ Εὐαγγελισμοῦ (εἰκ. 140).*



*Εἰκ. 143. Γέννηση τοῦ Προδρόμου. Τέλος 14ου–ἀρχές 15ου αἰώνα.*



σύμφωνα μέ τό εὐαγγέλιο, τό ὄνομα τοῦ υἱοῦ του: "Ἰωάννης ἐστί τό ὄνομα αὐτοῦ" (Λουκ. 1.63). Στό βάθος ὑψώνονται δύο οἰκοδομήματα ἀπό τίς στέγες τῶν ὁποίων εἶναι ἀνηρτημένο κόκκινο παραπέτασμα. Χαρακτηριστική ἐπίσης εἶναι ἡ λεπτομέρεια τοῦ μικροῦ παιδιοῦ στό παράθυρο τοῦ δεξιοῦ κτηρίου, πού σκύβει γιά νά δεῖ τό σημαντικό γεγονός τῆς Γεννήσεως τοῦ Ἰωάννου[116]. Ἐπιγραφή, δηλωτική τοῦ θέματος, στήν ἄνω πλευρά τοῦ χρυσοῦ βάθους τῆς εἰκόνας: [Η ΓΕΝΝΗΣΙΣ] ΤΟΥ ΠΡΟΔΡΟΜΟΥ. Ἡ εἰκόνα δέν διατηρεῖται σέ ἰδιαίτερα καλή κατάσταση, καθώς τμήματα τῆς ζωγραφικῆς, μαζί μέ τό ὑπόστρωμα, ἔχουν ἐκπέσει.

Ἡ εἰκόνα τῆς Γεννήσεως τοῦ Προδρόμου εἰκονογραφικά καί τυπολογικά συνδέεται μέ τήν καλλιτεχνική παράδοση τῆς ζωγραφικῆς τοῦ πρώτου τετάρτου τοῦ 14ου αἰώνα[117]. Εἰδικότερα, ἡ στάση τῆς Ἐλισσάβετ, πού εἶναι ἀνακεκλιμένη καί ὄχι καθιστή, ὁ τύπος τοῦ λουτροῦ καί κυρίως τῆς μαίας μέ τό βρέφος, ἡ μορφή τῶν κτηρίων κ.ἄ. παραπέμπουν στήν Γέννηση τοῦ Προδρόμου στόν ναό τῶν Ἁγίων Ἀποστόλων Θεσσαλονίκης[118]. Ἀπό τήν ἴδια παράδοση, πού συνεχίζεται ὡστόσο καί στό δεύτερο μισό τοῦ 14ου αἰώνα, κατάγεται ὁ τύπος τῆς μαίας, τῆς Σαλώμης καί τῶν θεραπαινίδων μέ τούς ἀχειρίδωτους χιτῶνες πού ἀφήνουν γυμνούς τούς βραχίονες, μέ ἕνα στρογγυλεμένο ἐξόγκωμα στήν ἄρθρωση τοῦ ὤμου[119].

Ἀπό τεχνοτροπική ἄποψη οἱ μορφές εἶναι ραδινές, μέ ὑψηλές ἀναλογίες, μικρό κεφάλι καί διακρίνονται γιά τήν εὐγένεια τῶν στάσεων, τήν χάρη τῶν κινήσεων καί τήν ἁβρότητα τῶν χρωμάτων (εἰκ. 144). Τά πρόσωπα, πού εἶναι σαρκωμένα, ἀποδίδονται ζωγραφικά, καθώς ὁ ρόλος τῆς γραμμῆς εἶναι ἀνεπαίσθητος καί ἡ φωτοσκίαση, μέ τίς λαδοπράσινες σκιές καί τήν ὤχρα πού ροδίζει στά μάγουλα, λειτουργεῖ μέ χαρακτηριστική μαλακότητα. Τό ροῦχο μέ τά περιορισμένα, τοπικά, λευκά φῶτα, πού λαμπυρίζουν, καί τίς βαθιές πτυχές εἶναι χυτό καί κυματίζει μέ χαρακτηριστική ἐκζήτηση στίς παρυφές. Ἀκόμα ἐντυπωσιάζουν οἱ διακοσμητικές λεπτομέρειες τοῦ κεντήματος στήν στρωμνή τῆς κλίνης τῆς Ἐλισσάβετ, πού πιστοποιοῦν τήν ποιότητα τῆς εἰκόνας.

Παρά τίς ἐκτεταμένες φθορές τῆς ζωγραφικῆς ἐπιφανείας τῆς εἰκόνας οἱ εἰκονογραφικοί καί φυσιογνωμικοί τύποι, οἱ ραδινές κορμοστασιές, μέ τόν λυρισμό τῶν στάσεων καί κινήσεων, τά εὐγενικά πρόσωπα, ἡ ἁβρότητα τῆς ζωγραφικῆς, καί τά πλούσια ἀρχιτεκτονήματα ἐκφράζουν μιά ἀναβίωση εἰκονιστικῶν τύπων καί καλλιτεχνικῶν τρόπων τῆς ἀκαδημαϊκῆς ζωγραφικῆς τῆς πρώτης εἰκοσαετίας τοῦ 14ου αἰώνα πού ἐκδηλώνεται στό δεύτερο μισό τοῦ 14ου αἰώνα καί συνεχίζεται στό πρῶτο μισό τοῦ 15ου αἰώνα[120]. Ἔτσι δέν εἶναι τυχαῖο ὅτι ἡ εἰκόνα τῆς Γεννήσεως τοῦ Προδρόμου παρουσιάζει πολλά κοινά τεχνοτροπικά στοιχεῖα μέ τίς τοιχογραφίες τῆς Παναγίας τῆς Περιβλέπτου στόν Μυστρᾶ (1360–1370), τήν εἰκόνα τῆς Φιλοξενίας τοῦ Ἀβραάμ (εἰκ. 134) καί τοῦ Εὐαγγελισμοῦ τῆς Μονῆς Βατοπαιδίου (εἰκ. 140), τήν εἰκόνα τῆς Σταυρώσεως τῆς Πάτμου (ἀρχές 15ου αἰώνα)[121] κ.ἄ.

Συνοψίζοντας, ἔχουμε τήν γνώμη ὅτι ἡ εἰκόνα τῆς Γεννήσεως ἀποτελεῖ χαρακτηριστικό δεῖγμα τῶν τάσεων τῆς ζωγραφικῆς στήν ὑστεροπαλαιολόγειο περίοδο καί εἶναι ἔργο προικισμένου ζωγράφου τοῦ τέλους τοῦ 14ου ἤ τῶν ἀρχῶν τοῦ 15ου αἰώνα, πού συνδέεται μέ καλλιτεχνικά ἐργαστήρια τῆς πρωτεύουσας.

## 44–45. Τά «Νινία» τῆς βασιλίσσης Θεοδώρας

Ἰδιαίτερο ἐνδιαφέρον παρουσιάζουν δύο εἰκόνες πού εἶναι γνωστές ἀπό τήν παράδοση ὡς "Νινία" τῆς βασιλίσσης Θεοδώρας[122]. Στήν σημερινή τους μορφή συνιστοῦν ἕνα δίπτυχο (εἰκ. 312), ἀποτελούμενο ἀπό τήν εἰκόνα τῆς Παναγίας Γλυκοφιλούσας (εἰκ. 146, 314), πού φέρει τήν προσωνυμία "Ἐλπίς τῶν ἀπελπισμένων" καί τοῦ Χριστοῦ σέ προτομή (εἰκ. 145, 313). Οἱ εἰκόνες αὐτές, πού ἔχουν διαφορετικές

*Εἰκ. 144. Ἡ Γέννηση τοῦ Προδρόμου. Οἱ θεραπαινίδες. Λεπτομέρεια τῆς εἰκ. 143*





διαστάσεις[123], εἶναι τοποθετημένες σέ εἰδική ἀσημένια θήκη, τήν ὁποία ἔχει κάνει ὁ ἀρχιμανδρίτης Ἰάκωβος τό 1818[124]. Οἱ δύο εἰκόνες φέρουν ἀσημένια, ἀνόμοια ἐπένδυση, μέ συρματερή τεχνική, πού τοποθετεῖται στό τέλος τοῦ 14ου μέ ἀρχές τοῦ 15ου αἰώνα[125].

Ἡ Παναγία εἰκονίζεται σέ προτομή, δεξιοκρατούσα, στόν τύπο τῆς Παναγίας Γλυκοφιλούσας, συνοδευόμενη ἀπό δύο σεβίζοντες ἀγγέλους, πού εἰκονίζονται μικρογραφικά σέ προτομή στά ἄνω ἄκρα τῆς εἰκόνας. Γέρνει ἁπαλά τό κεφάλι καί τό ἀκουμπᾶ μέ τρυφερότητα στό μάγουλο τοῦ Χριστοῦ. Ὁ Χριστός μέ ζωσμένο τόν χιτώνα, ἀγκαλιάζει καί ἀτενίζει τήν Παναγία, ἀναζητώντας τήν μητρική στοργή, ἡ ὁποία στρέφει τήν λυπημένη ματιά της στόν προσκυνητή, καθώς ὁραματίζεται τό μελλούμενο πάθος τοῦ Χριστοῦ. Ἡ Παναγία φοράει βαθυκύανο μαφόριο μέ χρυσοκοντυλιές, ἐνῶ ὁ Χριστός πορτοκαλί ἱμάτιο μέ χρυσοκοντυλιές. Τό βάθος τῆς εἰκόνας, ὅπως συνηθίζεται σέ εἰκόνες τοῦ δευτέρου μισοῦ τοῦ 14ου καί τοῦ 15ου αἰώνα, εἶναι πορτοκαλί, σέ ἀπομίμηση χρυσοῦ. Στό κάτω πλαίσιο τῆς εἰκόνας μόλις διακρίνεται σέ προτομή, σέ στάση τριῶν τετάρτων καί δέησης, γυναικεία μορφή, ἡ ὁποία ἀπό τήν ἐπιγραφή πού τήν συνοδεύει ταυτίζεται μέ τήν Ἄννα Φιλανθρωπινή (εἰκ. 210, 211). Πρόκειται γιά τήν κόρη τοῦ πρωτοστράτορος καί μετά μεγάλου δούκα, Ἀλεξίου Δούκα Φιλανθρωπινοῦ, ἡ ὁποία τό 1395 παντρεύεται τόν Μανουήλ Γ΄, αὐτοκράτορα τῆς Τραπεζοῦντος (1390–1412)[126]. Φοράει ὑπόλευκο κεφαλόδεσμο καί κόκκινο ἱμάτιο. Δεξιά της μόλις διακρίνεται, ἐξίτηλος, ἡ ἀκόλουθη μεγαλογράμματη ἐπιγραφή: + ΔΕΗΣΙΣ ΤΗΣ ΔΟΥΛΗΣ ΤΟΥ Θ(ΕΟ)Υ ΑΝΝ[ΗΣ] ΠΑΛΕΟ[Λ]ΟΓΙΝΑ[Σ] Κ[ΑΝΤΑ]ΚΟΥΖΗΝΗΣ ΤΗΣ [ΦΙΛΑΝ]ΡΩΠ[Ι]ΝΗΣ[127].

Ἀπό εἰκονογραφική ἄποψη ἡ εἰκόνα τῆς Μονῆς Βατοπαιδίου ἀνήκει σέ παραλλαγή ἑνός τύπου τῆς Παναγίας Γλυκοφιλούσας, πού βρίσκεται πολύ κοντά στό θεολογικό περιεχόμενο τῆς Παναγίας τοῦ Πάθους, καί ἡ ὁποία γνώρισε ἰδιαίτερη διάδοση κατά τό δεύτερο μισό τοῦ 14ου αἰώνα[128]. Μάλιστα, ἀπό τά χαρακτηριστικά εἰκονογραφικά στοιχεῖα τῆς εἰκόνας, πού συνδέονται μέ τήν σημειολογία τοῦ Πάθους εἶναι τό ἀνάστροφο πέλμα τοῦ παιδιοῦ.

Ἡ εἰκόνα τῆς Παναγίας (εἰκ. 146) στόν εἰκονογραφικό τύπο τῆς Γλυκοφιλούσας ἀποτελεῖ πιστό ἀντίτυπο τῆς Κωνσταντινοπολίτικης εἰκόνας τοῦ πρώτου μισοῦ τοῦ 12ου αἰώνα, τῆς περίφημης Παναγίας τοῦ Vladimir, ἡ ὁποία σήμερα βρίσκεται στήν Συλλογή Tretiakov τῆς Μόσχας[129] καί ἡ ὁποία στάθηκε τό πρότυπο πολλῶν μεταγενέστερων εἰκόνων ὄχι μόνο στήν Ρωσία[130].

Ὁ εἰκονιστικός τύπος τῆς Παναγίας μέ τά λεπτά χαρακτηριστικά, τήν διακριτικά θλιμμένη ἔκφραση τοῦ προσώπου, πού ὁραματίζεται τό μελλούμενο πάθος τοῦ Χριστοῦ, καθώς καί ὁ φυσιογνωμικός τύπος τοῦ Χριστοῦ μέ τό μικρό κεφάλι καί τά φουσκωμένα μάγουλα ἀπαντᾶ σέ ἔργα τοῦ δεύτερου μισοῦ τοῦ 14ου αἰώνα, ὅπως εἶναι ἡ Παναγία Ἐλεοῦσα στό Μουσεῖο Hermitage τῆς Πετρούπολης[131]. Ἀπό τήν ἄλλη ἡ μαλακότητα στήν ἀπόδοση τοῦ προσώπου, μέ τόν λαδοπράσινο προπλασμό καί τήν ὤχρα τῆς σάρκας πού ροδίζει, θυμίζει τρόπους πού ἀπαντοῦν σέ εἰκόνες τοῦ τέλους τοῦ 14ου αἰώνα[132].

Ἔτσι τά ἐπιγραφικά στοιχεῖα τῆς εἰκόνας καί τῆς ἀσημένιας ἐπένδυσης[133], πού ἀναφέρονται στήν Ἄννα Φιλανθρωπινή, ἀλλά καί τά τεχνοτροπικά χαρακτηριστικά ὁδηγοῦν σέ χρονολόγηση τῆς εἰκόνας τῆς Παναγίας στό τέλος τοῦ 14ου ἤ στίς ἀρχές τοῦ 15ου αἰώνα.

Στήν δεύτερη εἰκόνα ὁ Χριστός Παντοκράτωρ (εἰκ. 145, 313) εἰκονίζεται σέ προτομή, εὐλογώντας μέ τό δεξιό καί κρατώντας μέ τό ἀριστερό λιθοκόσμητο κώδικα Εὐαγγελίου. Φοράει κόκκινο χιτώνα καί βαθυκύανο ἱμάτιο. Τό βάθος τῆς εἰκόνας εἶναι, ὅπως καί τῆς εἰκόνας τῆς Παναγίας, πορτοκαλί σέ ἀπομίμηση χρυσοῦ. Πάνω στό πορτοκαλί βάθος ἀποδίδεται μέ κόκκινο ὁ ἔνσταυρος φωτοστέφανος καί ἡ ἐπιγραφή Ι(ΗΣΟΥ)Σ Χ(ΡΙΣΤΟ)Σ. Ἡ εἰκόνα φέρει ἐπένδυση σέ συρματερή τεχνική, πού δέν συμπίπτει θεματικά μ' αὐτήν τῆς Παναγίας[134].

*Εἰκ. 145 καί 146. (Προηγούμενες σελίδες). Τά «Νινία» τῆς βασιλίσσης Θεοδώρας. Χριστός Παντοκράτωρ (πρῶτο μισό 15ου αἰώνα) καί Παναγία Γλυκοφιλοῦσα (τέλος 14ου–ἀρχές 15ου αἰώνα).*

Ὁ εἰκονογραφικός καί φυσιογνωμικός τύπος τοῦ Χριστοῦ ἀνταποκρίνεται σέ τύπο πού γνώρισε ἰδιαίτερη διάδοση στό χῶρο τῆς Κρητικῆς σχολῆς ἀπό τό πρῶτο μισό τοῦ 15ου αἰώνα[135]. Ἀκόμα στήν ἀπόδοση τοῦ προσώπου, μέ τά τονισμένα φρύδια καί μάτια, κυριαρχεῖ τό διάχυτο φῶς τῆς ρόδινης σάρκας μέ γραμμικά φῶτα τά ὁποῖα διακριτικά καί χωρίς τήν καλλιγραφική ξηρότητα τῶν κρητικῶν εἰκόνων τοῦ δεύτερου μισοῦ τοῦ 15ου αἰώνα[136] ἁπλώνονται γύρω ἀπό τά μάτια, τό μέτωπο καί τόν λαιμό.

Ἔτσι, ὁ φυσιογνωμικός τύπος τοῦ Χριστοῦ καί τά τεχνικά χαρακτηριστικά, μέ τήν μαλακή, χωρίς ἔντονες φωτοσκιάσεις διατύπωση τοῦ προσώπου, πού ἀποδίδει τήν ἔκφραση γαλήνια καί φιλάνθρωπο, ἐντάσσουν τήν εἰκόνα τῆς Μονῆς σέ πρώϊμη ἔκφραση τῆς Κρητικῆς σχολῆς καί τήν κατατάσσουν χρονικά στό πρῶτο μισό τοῦ 15ου αἰώνα καί ἐνδεχομένως στό δεύτερο τέταρτο τοῦ αἰώνα.

### 46. Παναγία Γλυκοφιλούσα (119x81 ἐκ.)

Ἡ εἰκόνα τῆς Παναγίας Γλυκοφιλούσας (εἰκ. 147) δέν σώζεται σέ πολύ καλή κατάσταση. Μεγάλο μέρος τῆς ζωγραφικῆς ἐπιφάνειας, μαζί μέ τό ὑπόστρωμα ἔχει ἐκπέσει, παρασύροντας, μεγάλο τμῆμα ἀπό τό πρόσωπο καί τό σῶμα τῆς Παναγίας, ὅπως καί μικρό τμῆμα ἀπό τό πρόσωπο καί τό σῶμα τοῦ Χριστοῦ. Ἐπίσης τό ἄνω καί τό κάτω αὐτόξυλο πλαίσιο τῆς εἰκόνας ἔχει ἀποκοπεῖ, προκειμένου νά προσαρμοστεῖ σέ νεώτερη ἀπό τήν ἀρχική θέση χρήση.

Ἡ Παναγία, εἰκονίζεται δεξιοκρατοῦσα, νά κρατάει τόν Χριστό στήν ἀγκαλιά της μέ ἰδιαίτερη στοργή καί νά τόν ἀσπάζεται μέ τρυφερότητα. Ὁ Χριστός, μέ τήν πλάτη του στραμμένη πρός τόν θεατή, φαίνεται σάν νά παίζει μέ τήν μητέρα του, χαϊδεύοντας μέ τό δεξιό χέρι τό πρόσωπό της. Ἡ Παναγία φοράει βαθυπράσινο χιτώνα καί βαθυκάστανο μαφόριο, ἐνῶ ὁ Χριστός ὑπόλευκο κοντό ἀχειρίδωτο χιτώνα, διάστικτο μέ κρινάνθεμα καί τελεῖες σέ τριγωνική διάταξη. Τό ἱμάτιο τοῦ Χριστοῦ, πού εἶναι πορτοκαλόχρωμο μέ χρυσοκονδυλιές, καλύπτει μόνο τό δεξιό του πόδι καί ἁπλώνεται περίτεχνα, λειτουργώντας ὡς βάθος προβολῆς τοῦ σώματός του. Στό χρυσοκίτρινο βάθος τῆς εἰκόνας δέν σώζονται οἱ ἐπιγραφές πού συνόδευαν τήν Παναγία παρά μόνο τό συμπίλημα (Χ(ΡΙΣΤΟ)Σ.

Ἡ εἰκόνα τῆς Παναγίας τῆς Μονῆς Βατοπαιδίου ἀκολουθεῖ πιστά μία παραλλαγή τοῦ εἰκονογραφικοῦ τύπου τῆς Παναγίας Γλυκοφιλούσας, πού ἐπεκράτησε νά λέγεται "Παναγία Πελαγονίτισσα"[137]. Στόν εἰκονογραφικό αὐτό τύπο ἡ «παιχνιδιάρικη» στάση τοῦ Χριστοῦ βρέφους ἔρχεται σέ ἀντίθεση μέ τήν μελαγχολική ἔκφραση τῆς Παναγίας, πού ὁραματίζεται τό μελλούμενο πάθος του. Ἄλλωστε, ὅπως εἶναι γνωστό στήν ὑμνολογία τῆς Ἐκκλησίας καί στά ὁμιλητικά κείμενα τῶν Πατέρων τῆς Ἐκκλησίας ὁ θρῆνος τῆς Παναγίας στήν διάρκεια τοῦ πάθους τοῦ Χριστοῦ ἔχει συνδεθεῖ μέ τήν νοσταλγία τῆς παιδικῆς ἡλικίας.

Ἡ παράσταση αὐτή, τῆς Παναγίας, πού ἔχει συνδεθεῖ μέ τήν ἐνσάρκωση, ἀλλά καί τό θεῖο πάθος[138] εἰσάγεται στήν βυζαντινή εἰκονογραφία ἀπό τήν περίοδο τῶν Παλαιολόγων καί γνωρίζει ἰδιαίτερη διάδοση στό χῶρο τῆς μείζονος Μακεδονίας κατά τόν 13ο καί κυρίως τόν 14ο καί 15ο αἰώνα τόσο σέ τοιχογραφίες, ὅσο καί σέ φορητές εἰκόνες. Χαρακτηριστικά παραδείγματα εἶναι ἡ μικρογραφία ἑνός Εὐαγγελισταρίου τῆς Ἐθνικῆς Βιβλιοθήκης τοῦ Βελιγραδίου πού προέρχεται ἀπό τό Prizren (13ος αἰώνας), ἡ εἰκόνα τῆς Παναγίας Γλυκοφιλούσας ἤ Κεχαριτωμένης τῆς Μονῆς Ξενοφῶντος (τέλος 13ου – ἀρχές 14ου αἰώνα)[139], ἡ τοιχογραφία τῆς Παναγίας Πελαγονίτισσας στό Staro Nagoričino τῆς μεσαιωνικῆς Σερβίας (1316–1318)[140], ἡ τοιχογραφία τῆς Παναγίας Γλυκοφιλούσας στό καθολικό τῆς Μονῆς Χιλανδαρίου (ἔβδομη δεκαετία 14ου αἰώνα), ἡ εἰκόνα τῆς Παναγίας Ἀβραμιώτισσας (τρίτο τέταρτο 14ου αἰώνα) ἐπί-



σης στήν Μονή Χιλανδαρίου[141], ὅπως καί οἱ ὁμόθεμες φορητές εἰκόνες τῆς Παναγίας Γλυκοφιλούσας ἀπό τόν ναό τῆς Παναγίας Γοργοεπηκόου στήν Βέροια (γύρω στό 1400), τῆς Παναγίας Γλυκοφιλούσας στόν ναό τῆς Παναγίας Φανερωμένης, ἐπίσης, στήν Βέροια (περί τό 1400)[142], τῆς Παναγίας Γλυκοφιλούσας ἀπό τόν Ἅγιο Νικόλαο στό Prilep (πρῶτο μισό 15ου αἰώνα), τῆς Παναγίας Πελαγονίτισσας ἀπό τήν Μονή τῆς Μεταμορφώσεως στό Zrze (1421–1422) σήμερα στά Σκόπια[143], τῆς Παναγίας Γλυκοφιλούσας στό Prizren (μέσα 14ου αἰώνα)[144] καί τῆς Παναγίας Γλυκοφιλούσας στό Σινᾶ (ἀρχές 15ου αἰώνα)[145], ἴσως ἀπό τήν Μακεδονία, κ.ἄ.

Στίς περισσότερες ἀπό τίς παραπάνω ἀπεικονίσεις ἡ Παναγία δέν φέρει ἤ δέν διασώζει προσωνυμία. Ἡ προσωνυμία Πελαγονίτισσα, μέ τήν ὁποία ὁ εἰκονογραφικός αὐτός τύπος τῆς Παναγίας εἶναι γνωστός στήν βιβλιογραφία, ἀπαντᾶ μόνο στήν τοιχογραφία τοῦ Staro Nagoričino καί στήν εἰκόνα ἀπό τήν Μονή Μεταμορφώσεως στό Zrze τοῦ Prilep[146]. Σέ ἄλλες τρεῖς φορητές εἰκόνες τοῦ αὐτοῦ εἰκονογραφικοῦ τύπου –στίς ὁποῖες σώζεται ἡ προσωνυμία τῆς Παναγίας– τῆς Μονῆς Ξενοφῶντος, τῆς Μονῆς Χιλανδαρίου καί



*Εἰκ. 147. Παναγία Γλυκοφιλούσα. Γύρω στά 1400.*
*Εἰκ. 148. Παναγία Γλυκοφιλούσα. Λεπτομέρεια τῆς εἰκ. 147.*



τοῦ ναοῦ τῆς Παναγίας Φανερωμένης στήν Βέροια, ἡ Παναγία συνοδεύεται ἀντίστοιχα μέ τήν προσωνυμία «Κεχαριτωμένη», «Ἀβραμιώτισσα» καί «Λοιμητζιστινή»[147].

Ἀπό τεχνική ἄποψη, παρά τήν κακή διατήρηση, τό ἑνιαῖο πλατύ πλάσιμο τῆς ρόδινης σάρκας, χωρίς τονικές διαβαθμίσεις, μέ τίς κοφτές λαδοπράσινες σκιές καί τά λιγοστά διακριτικά φῶτα, πού διαγράφουν ἀνεπαίσθητα τόν καρπό καί τίς ἀρθρώσεις, χωρίς ἰδιαίτερο τονισμό τῆς μυολογίας (εἰκ. 148) πού παρατηρεῖται σέ ἄλλες εἰκόνες, καθώς καί ὁ περιορισμός τοῦ σωματικοῦ ὄγκου τοῦ Χριστοῦ συνδέουν τήν εἰκόνα τῆς Μονῆς Βατοπαιδίου μέ ἔργα πού χρονολογοῦνται στό πέρασμα ἀπό τόν 14ο στόν 15ο αἰώνα. Ἀντιπροσωπευτική περίπτωση εἶναι ἡ εἰκόνα τῆς Παναγίας Πελαγονίτισσας στόν ναό τῆς Παναγίας Γοργοεπηκόου στήν Βέροια (γύρω στό 1400) καί ἡ εἰκόνα ἀπό τήν Μονή Μεταμορφώσεως στό Zrze κοντά στό Prilep τῆς μείζονος Μακεδονίας (1421–1422)[148].

Συνοψίζοντας, ἡ εἰκόνα τῆς Μονῆς Βατοπαιδίου, παρά τήν κακή διατήρηση, συνιστᾶ ἕνα ἐξέχον ἔργο τῆς ὑστεροπαλαιολογείου περιόδου καί ἀντιπροσωπεύει γύρω στό 1400 μέ τήν ποιότητα τῆς ζωγραφικῆς του, τήν ἁβρότητα τῆς γυμνῆς σάρκας, τά χυτά, καλοσχεδιασμένα δάκτυλα καί τήν λαμπρή ἐπεξεργασία τοῦ ρούχου τήν παραγωγή ἐργαστηρίου ἑνός ἐξέχοντος καλλιτεχνικοῦ κέντρου, ἴσως τῆς Θεσσαλονίκης.

## 47. Χριστός Παντοκράτωρ (33,5x23 ἑκ.)

Στήν εἰκόνα ὁ Χριστός ἀποδίδεται στόν καθιερωμένο ἀπό τήν παράδοση εἰκονογραφικό τύπο τοῦ Χριστοῦ Παντοκράτορα (εἰκ. 149). Ὁ Χριστός εἰκονίζεται στηθαῖος, μετωπικός, μέ ἐλαφρά στροφή τοῦ σώματος καί τῆς κεφαλῆς πρός τά δεξιά καί τοῦ βλέμματος πρός τά ἀριστερά. Μέ τό ἀριστερό χέρι κρατάει κλειστό κώδικα Εὐαγγελίου, πού σώζεται μόνο τό ἀποτύπωμά του, καθ' ὅσον ἔφερε ἐπένδυση, ἐνῶ μέ τό δεξιό εὐλογεῖ. Ἡ ἐπιφάνεια τοῦ βάθους τῆς εἰκόνας καί τοῦ αὐτόξυλου πλαισίου εἶναι καλυμμένη μέ τό ὕφασμα τῆς προετοιμασίας, πάνω στό ὁποῖο δέν ὑπάρχουν ἴχνη χρώματος. Αὐτό σημαίνει ὅτι τό βάθος τῆς εἰκόνας καί ἡ ἐπιφάνεια τοῦ αὐτόξυλου πλαισίου ἦταν ἐξαρχῆς καλυμμένα μέ ἐπένδυση, ἡ ὁποία ἔχει ἀπωλεσθεῖ.

Ἡ κατάσταση διατήρησης τῆς εἰκόνας δέν εἶναι καλή. Τό ξύλο εἶναι σαρακοφαγωμένο καί ἔχει ὑποστεῖ ἀποτμήσεις τοῦ αὐτόξυλου πλαισίου. Ἐπίσης, ἡ ζωγραφική ἔχει ἐκπέσει κατά τόπους στό σῶμα, παρασύροντας καί μεγάλο τμῆμα τῆς παλάμης τοῦ δεξιοῦ χεριοῦ.

Σέ προσωπογραφικό καί τεχνικό ἐπίπεδο ὁ καλλιτέχνης τῆς εἰκόνας τῆς Μονῆς Βατοπαιδίου μέ τό μακρόστενο πρόσωπο τοῦ Χριστοῦ καί τήν διχαλωτή γενειάδα, τήν θερμή ὤχρα τῆς πλατιᾶς σάρκας, πού διαβαθμίζεται μαλακά, μέ τίς ἀνοιχτοπράσινες σκιές περιορισμένες σέ ἔκταση, τίς κόκκινες ἐπιφάνειες στό μέτωπο, στό μάγουλο καί στό λαιμό, πού θερμαίνουν τήν σάρκα, τά λεπτά φῶτα πού ἀναπτύσσονται ἀκτινωτά καί περιορίζονται τοπικά στό μέτωπο καί κάτω ἀπό τά μάτια, συνεχίζει φυσιογνωμικούς τύπους καί καλλιτεχνικούς τρόπους, ζωγραφικοῦ χαρακτήρα τοῦ δευτέρου μισοῦ τοῦ 14ου αἰώνα, ἀνάλογους μ' αὐτούς τοῦ Χριστοῦ Παντοκράτορα ἀμφιπρόσωπης εἰκόνας τῆς Ρόδου (δεύτερο μισό 14ου αἰώνα)[149].

Ἰδιαίτερα, ὡστόσο, στενή εἶναι ἡ καλλιτεχνική σύνδεση μέ ἔργα στό πέρασμα ἀπό τόν 14ο στόν 15ο αἰώνα, ὅπως μέ τήν εἰκόνα τοῦ Χριστοῦ Παντοκράτορα τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου Βεροίας (γύρω στά 1400)[150]. Κοινά στοιχεῖα ἀνάμεσα στίς δύο εἰκόνες, τό μαλακό, ἐπίπεδο σχεδόν πλάσιμο τοῦ προσώπου, μέ τά διακριτικά γραμμικά φῶτα, πού ἀποδίδει τήν μορφή ἐκφραστικά γαλήνια.

*Εἰκ. 149. Χριστός Παντοκράτωρ. Γύρω στά 1400.*



**48. Οἱ ἅγιοι πέντε μάρτυρες τῆς Περσίας (40x61,5 ἑκ.)**

Σύμφωνα μέ τά στοιχεῖα τοῦ βίου τους[151] οἱ ἅγιοι Ἀκίνδυνος, Πηγάσιος καί Ἀνεμπόδιστος, πού ἔζησαν στήν Περσία τόν 4ο μ.Χ. αἰώνα, εἶχαν ἀσπασθεῖ τόν Χριστιανισμό καί δίδασκαν τήν νέα πίστη. Ὅταν τό πληροφορήθηκε ὁ βασιλεύς τῶν Περσῶν Σαπόρ ὁ Β΄ (311–380) τούς συνέλαβε καί τούς ἐπέβαλε σέ διάφορα μαρτύρια. Ὡστόσο, κάθε φορά μέ τήν θεία ἐπέμβαση σώζονταν. Τότε, προσείλκυσαν στήν ὀρθή πίστη τόν στρατιώτη Ἀφθόνιο, τόν ὁποῖον οἱ Πέρσες θανάτωσαν μέ ἀποκεφαλισμό, ὅπως καί τόν συγκλητικό Ἐλπιδηφόρο καί πλῆθος λαοῦ. Τελικῶς, τούς ἔρριξαν σέ κάμινο, μαζί μέ ἄλλους χριστιανούς, ὅπου καί ἔλαβε τέλος τό μαρτύριό τους. Ἡ μνήμη τους ἑορτάζεται τήν 2α Νοεμβρίου.

Οἱ πέντε μάρτυρες τῆς Περσίας, Ἀκίνδυνος, Ἀνεμπόδιστος, Πηγάσιος, Ἀφθόνιος καί Ἐλπιδηφόρος στήν εἰκόνα τῆς Μονῆς Βατοπαιδίου παριστάνονται κατά παράταξη ὁλόσωμοι καί μετωπικοί σέ μία εἰκόνα ὁριζόντιου σχήματος μέ πλατύ αὐτόξυλο πλαίσιο (εἰκ. 151). Τό συγκεκριμένο σχῆμα εἰκόνας συνηθίζεται γιά τήν ἀπεικόνιση ἀντίστοιχων ὁμάδων ἁγίων, ὅπως οἱ πέντε μάρτυρες τῆς Σεβάστειας[152], ἀλλά καί γιά τήν ἀπεικόνιση πάνω ἀπό τρεῖς σέ ἀριθμό στρατιωτικῶν ἁγίων[153] ἤ καί ἁγίων μοναχῶν[154].

Ἡ κατάσταση διατηρήσεως τοῦ ξύλου δέν εἶναι ἰδιαίτερα καλή. Παρατηροῦνται κατά τόπους ἀπολεπίσεις τῆς ζωγραφικῆς ἐπιφανείας, ἐνῶ στό αὐτόξυλο πλαίσιο οἱ φθορές εἶναι ἰδιαίτερα σημαντικές. Τό ἄνω ὁριζόντιο πλαίσιο ἔχει καταστραφεῖ, ἐνῶ στά ὑπόλοιπα παρουσιάζεται τοπικά ἔκπτωση τοῦ ὑποστρώματος πού ἔχει παρασύρει καί τήν ζωγραφική. Παρατηρεῖται, ἐπίσης, ρηγμάτωση τοῦ ξύλου σ' ὅλο τό πλάτος τῆς εἰκόνας, τῆς ὁποίας τό βάθος εἶναι ὠχροκίτρινο, σέ ἀπομίμηση χρυσοῦ καί τό ἔδαφος πράσινο.

Πρῶτος ἀριστερά, ὁ ἅγιος Ἀκίνδυνος εἰκονίζεται νέος καί ἀγένειος (εἰκ. 151), στήν συνέχεια ὁ ἅγιος Ἀνεμπόδιστος μέ μακριά καστανά μαλλιά καί γενειάδα (εἰκ. 152), ἐνῶ τρίτος ἀκολουθεῖ ὁ ἅγιος Πηγά-

*Εἰκ. 150. Οἱ ἅγιοι πέντε μάρτυρες τῆς Περσίας. Γύρω στά 1400.*

*Εἰκ. 151. Ὁ ἅγιος* [illegible]





σιος μέ γκρίζα κόμη καί γένι. Δίπλα του παριστάνεται ὁ ἅγιος Ἀφθόνιος, γέρων μέ κοντή σγουρή γενειάδα, ἐνῶ τελευταῖος στά δεξιά εἰκονίζεται ὁ ἅγιος Ἐλπιδηφόρος, νέος, ἀγένειος μέ μακριά καστανά μαλλιά. Καί οἱ πέντε ἅγιοι φοροῦν ποδῆρες ἔνδυμα μέ ἐπιράμματα στίς παρυφές καί μανδύα πού πορπώνεται μπροστά στό στῆθος καί ἀναδιπλώνεται πάνω στό δεξιό τους ὦμο. Μέ τό δεξιό τους χέρι φέρουν μπροστά στό στῆθος σταυρό μαρτυρίου, ἐνῶ τό ἀριστερό καλύπτεται ἤ προβάλλεται, ἀνά περίπτωση, μέσα ἀπό τόν μανδύα. Οἱ πέντε ἅγιοι, συνοδεύονται ἀντίστοιχα ἀπό τίς ἀκόλουθες ἐπιγραφές: [Ο ΑΓ(ΙΟΣ) ΑΚΙΝ]ΔΗΝΟΣ, Ο ΑΓ(ΙΟΣ) ΑΝΕΜΠΟΔΙΣΤΟΣ, Ο ΑΓ(ΙΟΣ) ΠΥΓΑΣΙΟΣ, Ο ΑΓ(ΙΟΣ) ΑΦΘΟΝΙΟΣ, Ο ΑΓ(ΙΟΣ) ΕΛΠΙΔΙΦΟΡΟΣ.

Κατά τήν μεσοβυζαντινή περίοδο, οἱ πέντε μάρτυρες τῆς Περσίας[155] ἀπεικονίζονται στό Μηνολόγιο τοῦ Βασιλείου Β΄, στίς τοιχογραφίες τοῦ Tokali Kilise στήν Καππαδοκία καί στήν συνέχεια στά ψηφιδωτά τοῦ νάρθηκα τῆς Μονῆς τοῦ Ὁσίου Λουκᾶ καί τῆς Μονῆς Δαφνίου[156], ἐνῶ κατά τήν παλαιολόγεια περίοδο ἀπαντοῦν στό Πρωτᾶτο, στά ψηφιδωτά τῶν Ἁγίων Ἀποστόλων Θεσσαλονίκης, τῆς Μονῆς τῆς Χώρας στήν Κωνσταντινούπολη[157] κ.ἄ. Ἀξίζει νά σημειωθεῖ πώς μεταξύ τῶν παραπάνω παραστάσεων, τῆς περιγραφῆς τῆς *Ἑρμηνείας* τοῦ Διονυσίου τοῦ ἐκ Φουρνᾶ[158] καί τῆς εἰκόνας τῆς Μονῆς Βατοπαιδίου δέν ὑπάρχει πάντοτε συμφωνία στήν ἀπόδοση τῶν φυσιογνωμικῶν χαρακτηριστικῶν τῶν ἁγίων.

Ἀπό τυπολογική ἄποψη οἱ μορφές εἶναι μικρόσωμες, λεπτές καί ἐπίπεδες, χωρίς τονισμό τοῦ σωματικοῦ ὄγκου, παρά μόνο τοπικά στό γόνατο. Σ' αὐτό συμβάλλει καί ἡ πτυχολογία πού ἀποδίδεται μέ κάθετες, εὐθύγραμμες πτυχές, ἐνῶ φωτεινές γραμμές ὁρίζουν τά στενά, σχεδόν παράλληλα ἐπίπεδά της ἤ τίς κατά τόπους πτυχώσεις. Στά ἐνδύματα ἐντυπωσιάζουν οἱ ἔντονοι χρωματικοί συνδυασμοί τοῦ ἀνοιχτοκάστανου μέ τό πράσινο, τοῦ ἀνοιχτοκύανου μέ τό μελιτζανί καί τοῦ βαθυκύανου μέ τό ἀνοιχτοκόκκινο. Ἀνάλογες τάσεις στήν ἀπόδοση τῶν μορφῶν παρατηροῦνται στήν ζωγραφική μνημείων τοῦ τέλους τοῦ 14ου καί τῶν ἀρχῶν τοῦ 15ου αἰώνα, ὅπως εἶναι οἱ τοιχογραφίες τοῦ Ἁγίου Γεωργίου τοῦ Μικροῦ στήν Βέροια, τῶν Ἁγίων Τριῶν στήν Καστοριά (1401) κ.ἄ[159].

Τά πρόσωπα εἶναι μακρόστενα, μέ κυρίαρχο ρόλο τῆς γραμμῆς στήν διαγραφή τοῦ περιγράμματος καί τῶν χαρακτηριστικῶν καί τῆς θερμῆς ὤχρας, πού καλύπτει καί διαχέεται στήν σάρκα. Παράλληλα, παρατηρεῖται διακριτική χρήση τοῦ κόκκινου χρώματος στίς παρειές, στά χείλη, στίς ἄκρες τῆς μύτης καί στά μάτια, ἐνῶ λιγοστές, ζωηρές, φωτεινές πινελιές, πάνω σέ ἑνιαῖο χρωματικό βάθος, ζωντανεύουν τήν μορφή καί δίνουν τήν ἐντύπωση τῆς μυστικῆς διαφάνειας (εἰκ. 151, 152).

Ἡ τεχνική αὐτή μέ τά ἐλεύθερα ἤ γραμμικά, ἄλλοτε, φῶτα πάνω σέ ἑνιαῖο χρωματικό βάθος, γνωστή ἤδη σέ ἔργα τοῦ δευτέρου μισοῦ τοῦ 14ου αἰώνα, εἶναι οἰκεία στήν ζωγραφική τοῦ τέλους τοῦ 14ου καί τῶν ἀρχῶν τοῦ 15ου αἰώνα. Παρατηρεῖται στήν εἰκόνα τῆς ἁγίας Μαρίνας τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου Ἀθηνῶν (γύρω στά 1400)[160], στίς εἰκόνες τοῦ τέμπλου ἀπό τήν Μονή τοῦ Marko (γύρω στά 1400–1405) τῆς μεσαιωνικῆς Σερβίας[161], σήμερα στά Σκόπια, στήν Παναγία Πελαγονίτισσα ἀπό τήν Μονή τοῦ Zrze (1421–1422)[162], σήμερα στά Σκόπια, ὅπως καί στήν εἰκόνα τῶν Πέντε μαρτύρων τῆς Σεβάστειας τῆς Μονῆς Χιλανδαρίου (γύρω στά 1400)[163] κ.ἄ. Μάλιστα, χαρακτηριστικός εἶναι ὁ σύνδεσμος, προσωπογραφικός, τεχνικός καί ἐκφραστικός, ἀνάμεσα στόν ἅγιο Ἀκίνδυνο τῆς εἰκόνας τῆς Μονῆς Βατοπαιδίου μέ τόν ἅγιο Αὐξέντιο τῆς εἰκόνας τῆς Μονῆς Χιλανδαρίου.

Μετά τά παραπάνω ἔχουμε τήν γνώμη ὅτι ἡ εἰκόνα τῆς Μονῆς Βατοπαιδίου μέ τίς λεπτές, κομψές, ἄσαρκες καί ἱερατικές στήν στάση μορφές τῶν ἁγίων, τήν εὔχυμη ἁβρότητα τῆς σάρκας τοῦ προσώπου μέ τό μυστικό φῶς καί τήν γαλήνια ἔκφραση πνευματικῆς πληρότητας ἀπό τήν ἐπιτέλεση τοῦ καθήκοντος καί τήν καρποφορία τοῦ πνευματικοῦ ἀγώνα, ἀποτελεῖ ἀντιπροσωπευτικό ἔργο ὑστεροπαλαιολόγειας ζωγραφικῆς γύρω στά 1400 ἤ στίς ἀρχές τοῦ 15ου αἰώνα.

*Εἰκ. 152. Ὁ ἅγιος Ἀνεμπόδιστος. Λεπτομέρεια τῆς εἰκ. 150.*



**49. Οἱ ἅγιοι Μηνᾶς, Ἑρμογένης καί Εὔγραφος (39x37 ἑκ.)**

Οἱ ἅγιοι Ἑρμογένης καί Εὔγραφος ἀπεικονίζονται ἑκατέρωθεν ἑνός ἁγίου (εἰκ. 153), ὁ ὁποῖος παρά τήν ἀπώλεια τῆς συνοδευτικῆς ἐπιγραφῆς πού προκάλεσε ἡ κάθετη ρωγμή τῆς εἰκόνας, μπορεῖ νά ταυτισθεῖ ἀσφαλῶς μέ τόν ἅγιο Μηνᾶ τόν Καλλικέλαδο πού συνεορτάζει μέ τούς παραπάνω στίς 10 Δεκεμβρίου[164].

Σύμφωνα μέ τά στοιχεῖα τοῦ βίου τους[165] ὁ ἅγιος Μηνᾶς ἐστάλη στήν Ἀλεξάνδρεια τῆς Αἰγύπτου ἀπό τόν αὐτοκράτορα Μαξιμιανό (286–305) ἤ τόν Μαξιμίνο (311–313), μέ σκοπό νά συμφιλιώσει τούς ἀλληλοσπαρασσομένους κατοίκους. Ἐκεῖ, ἀφοῦ ἐξετέλεσε τήν ἀποστολή του, ἐξεδήλωσε τήν πίστη του.

*Εἰκ. 153. Οἱ ἅγιοι Ἑρμογένης, Μηνᾶς καί Εὔγραφος. Γύρω στά 1400.*

*Εἰκ. 154. Ὁ ἅγιος Μηνᾶς. Λεπτομέρεια τῆς εἰκ. 153.*



Τότε, ὁ αὐτοκράτωρ ἀπέστειλε γιά νά τόν μεταπείσει τόν ἔπαρχο Ἑρμογένη, ὁ ὁποῖος, ὡστόσο, ἀσπάστηκε τόν χριστιανισμό καί χειροτονήθηκε ἐπίσκοπος. Μετά ἀπ' αὐτό ὁ αὐτοκράτωρ διέταξε νά τούς θανατώσουν μέ ἀποκεφαλισμό. Μαζί μέ τόν Μηνᾶ καί τόν Ἑρμογένη θανατώθηκε καί ὁ νοτάριος τοῦ Μηνᾶ, Εὔγραφος.

Ἀριστερά στήν εἰκόνα ὁ ἅγιος Ἑρμογένης παριστάνεται μέ γκρίζα μαλλιά καί γενειάδα[166], φοράει ἀρχιερατικά ἐνδύματα, ὡς ἐπίσκοπος Ἀλεξανδρείας, ἐνῶ στά χέρια του κρατάει σταυρό μαρτυρίου καί κλειστό κώδικα εὐαγγελίου. Δεξιά καί ἀριστερά τῆς κεφαλῆς τοῦ ἁγίου διαβάζουμε Ο ΑΓ(ΙΟC) ΕΡΜΟΓΕΝΗC. Στό κέντρο ὁ ἅγιος Μηνᾶς (εἰκ. 154) ἀπεικονίζεται μέ τά συνήθη προσωπογραφικά χαρακτηριστικά, τήν γκρίζα κοντή σγουρή γενειάδα καί κόμη[167]. Φοράει ποδήρη, χειριδωτό χιτώνα μέ ἐπιράμματα στίς παρυφές, ἐνῶ μπροστά στό στῆθος δένεται μέ πόρπη ἕνας μανδύας πού ἀναδιπλώνεται στούς ὤμους. Μέ τό δεξιό του χέρι ὑψώνει σταυρό μαρτυρίου, ἐνῶ στήν κεφαλή φέρει διάλιθο διάδημα. Ἀπό τήν συνοδευτική ἐπιγραφή σώζεται μόνο ἡ ἀρχή της, Ο ΑΓ(ΙΟC), στά ἀριστερά τῆς κεφαλῆς τοῦ ἁγίου. Ὁ ἅγιος Εὔγραφος (εἰκ. 155) ἀποδίδεται νέος, ἀγένειος μέ πλούσια σγουρά μαλλιά[168], ἐνῶ φοράει παρόμοια ἐνδυμασία μέ αὐτή τοῦ ἁγίου Μηνᾶ. Μέ τό δεξιό χέρι κρατάει σταυρό ἐνῶ στήν κεφαλή φέρει διάλιθο διάδημα. Τόν συνοδεύει ἡ ἐπιγραφή: Ο ΑΓ(ΙΟC) ΕΥΓΡΑΦΟC.

Ἡ συναπεικόνιση τῶν τριῶν ἁγίων ἀπαντᾶ σέ σειρά βυζαντινῶν μνημείων, ὅπως στό Tokali Kilise στήν Καππαδοκία καί στήν Μονή τῆς Χώρας στήν Κωνσταντινούπολη[169]. Ἀξίζει, ὡστόσο, νά σημειωθεῖ πώς ἡ ἀπεικόνισή τους δέν ἀκολουθεῖ πάντοτε σταθερά εἰκονογραφικά χαρακτηριστικά[170], καθώς ὁ ἅγιος Μηνᾶς ὁ Καλλικέλαδος ἀποδίδεται ἄλλοτε μέ ὀξύληκτη γενειάδα, ὅπως στίς τοιχογραφίες τοῦ Πρωτάτου, ἤ μέ φαλάκρα ὅπως στά ψηφιδωτά τῆς Μονῆς τῆς Χώρας, ἐνῶ δέν λείπουν καί οἱ περιπτώσεις ὅπου ὁ ἀγένειος ἅγιος Εὔγραφος ἀποδίδεται μέ μικρή γενειάδα, ὅπως στήν παράσταση τοῦ Staro Nagoričino[171].

Τυπολογικά οἱ μορφές εἶναι λεπτές, σχεδόν ἄσαρκες, μέ στενούς ὤμους, μικρά κεφάλια καί διακριτική ὑποδήλωση τοῦ σωματικοῦ ὄγκου μόνο στούς μηρούς καί στά γόνατα. Ἡ φαινομενική ἀκινησία τῆς παρατακτικῆς διάταξης τῶν μορφῶν φαιδρύνεται μέ ἀνεπαίσθητες στάσεις καί κινήσεις, πού δημιουργοῦν μία μυστική ἐπικοινωνία μεταξύ τῶν ἀπεικονιζομένων προσώπων.

Ἡ πτυχολογία στούς χιτῶνες καί στούς μανδύες ἀναπτύσσεται σέ εὔρυθμα, ἐπίπεδα σχήματα, πού πέφτουν μέ μνημειακή βαρύτητα, δωρικοῦ τύπου. Τά χρώματα, ἐπίσης, ὅπως καί οἱ χρωματικοί συνδυασμοί, εἶναι ζωηρά καί ἔντονα στόν ἅγιο Μηνᾶ καί Εὔγραφο, ἐνῶ στόν ἅγιο Ἑρμογένη εἶναι βαθύτονα.

Τά πρόσωπα, πού εἶναι μακρόστενα, σχεδιάζονται μέ διακριτική χρήση τῆς γραμμῆς καί τῆς φωτοσκίασης στήν διαγραφή τῶν χαρακτηριστικῶν (εἰκ. 154, 155). Ἡ σάρκα ἀποδίδεται μέ τήν χρήση λαδοπράσινου γιά τίς σκιές, πού διαβαθμίζονται μαλακά μέ τίς φωτεινές ἐπιφάνειες πού ροδίζουν ἀνεπαίσθητα στίς παρειές. Ἡ τεχνική αὐτή πού ἀποδίδει μέ ζωγραφικά εὔχυμο τρόπο τήν σάρκα τοῦ προσώπου ἀπαντᾶ, ἐπίσης, σέ ἔργα τοῦ τέλους τοῦ 14ου αἰώνα τῆς Μακεδονίας, ὅπως στόν διάκοσμο τοῦ ναοῦ τοῦ Ἁγίου Ἀθανασίου τοῦ Μουζάκη Καστοριᾶς (1383–1384)[172].

Ἐπίσης, ἡ ἀμελής βοστρυχωτή ἀπόδοση τῆς κόμης τοῦ ἁγίου Εὐγράφου προσεγγίζει τρόπους τῆς ζωγραφικῆς τῆς ἰδίας περιόδου μέ χαρακτηριστικό δεῖγμα τοιχογραφίες ἑνός τῶν ζωγράφων πού ἐργάστηκαν στό τέλος τοῦ 14ου αἰώνα μέ ἀρχές τοῦ 15ου αἰώνα στόν ναό τῆς Ἁγίας Φωτίδας στήν Βέροια[173].

Συμπερασματικά, οἱ λεπτές σχεδόν ἄσαρκες μορφές τῶν ἁγίων, ὁ ζωγραφικός χαρακτήρας στήν ἀπόδοση τῶν προσώπων καί ἡ ἐκφραστική ἔνταση κατατάσσουν τήν εἰκόνα στήν παραγωγή ἑνός ἐργαστηρίου μιᾶς πόλεως τῆς Μακεδονίας, ἴσως τῆς Καστοριᾶς, στό πέρασμα ἀπό τόν 14ο στόν 15ο αἰώνα.

*Εἰκ. 155. Ὁ ἅγιος Εὔγραφος. Λεπτομέρεια τῆς εἰκ. 153.*





## Εἰκόνες τοῦ 15ου αἰῶνα

### 50. Ἀμφιπρόσωπη εἰκόνα (59,5x58 ἑκ.)
Α΄ ὄψη: Παναγία Ἐλεοῦσα
Β΄ ὄψη: Παναγία Ὁδηγήτρια

Στήν ἀμφιπρόσωπη εἰκόνα τῆς Μονῆς Βατοπαιδίου εἰκονίζεται στήν κυρία ὄψη ἡ Παναγία Ὁδηγήτρια (εἰκ. 156) μέ τήν προσωνυμία Ἐλεοῦσα καί στήν δευτερεύουσα ὄψη (εἰκ. 157) μεταγενέστερη ἀπεικόνιση τῆς Παναγίας Ὁδηγήτριας (17ος αἰώνας). Δέν πρόκειται, δηλαδή γιά μία ἀμφιπρόσωπη εἰκόνα πού δημιουργήθηκε ἐξ ἀρχῆς μέ τήν μορφή αὐτή[1], ἀλλά γιά μιά ψευδεπίγραφη πού ἀπέκτησε δύο ὄψεις τοῦ αὐτοῦ θέματος μέ τήν ἐπανάληψη σέ μεταγενέστερη ἐποχή τοῦ ἀρχικοῦ θέματος, πού εἶχε ὑποστεῖ φθορές, στήν ὀπισθία ὄψη τῆς εἰκόνας[2].

Στήν κυρία ὄψη ἡ Παναγία εἰκονίζεται σέ προτομή ἀριστεροκρατούσα, μέ ἐλαφρά στροφή τοῦ σώματος καί τῆς κεφαλῆς πρός τόν Χριστό, ἐνῶ μέ τό βλέμμα της φαίνεται νά ὁραματίζεται τό μελλούμενο πάθος του. Στό ἀριστερό χέρι κρατάει τόν Χριστό, ἐνῶ τό δεξιό τό ὑψώνει σέ χειρονομία ἱκεσίας. Φοράει γαλαζωπό χιτώνα καί ἀνοιχτοκόκκινο ἱμάτιο μέ χρυσή παρυφή.

Ὁ Χριστός εἰκονίζεται μέ ὄρθιο τό κορμί στήν ἀγκαλιά τῆς Παναγίας, πρός τήν ὁποία ὑψώνει τό κεφάλι του, ἀναζητώντας τήν μητρική στοργή. Μέ τό ἀριστερό χέρι κρατάει κλειστό εἰλητάριο, ἐνῶ μέ τό δεξιό εὐλογεῖ. Φοράει λευκό χιτώνα μέ ταινίες στούς ὤμους, διακοσμημένο μέ τρίλοβα ἀνθικά κοσμήματα, καί ἱμάτιο μέ χρυσοκονδυλιές πού τυλίγεται στήν μέση καί πέφτει μέ πλούσιες πτυχές στό ἀριστερό χέρι τῆς Παναγίας.

Τό βάθος τῆς εἰκόνας, ὅπως συνηθίζεται σέ παλαιολόγεια ἔργα, εἶναι ἀνοιχτό πράσινο[3] καί ὄχι χρυσό, ἐνῶ οἱ φωτοστέφανοι χρυσοκίτρινοι. Ἡ Παναγία καί ὁ Χριστός συνοδεύονται ἀντίστοιχα μέ τίς ἀκόλουθες ἐπιγραφές: ΜΗΤΗΡ Θ(ΕΟ)Υ Η ΕΛΕΟΥΣΑ Ι(ΗΣΟΥ)Σ Χ(ΡΙΣΤΟ)Σ.




Ἡ κατάσταση διατηρήσεως τῆς εἰκόνας εἶναι σχετικά καλή μέ διάσπαρτες ἀπολεπίσεις τῆς ζωγραφικῆς ἐπιφάνειας καί ἐκτεταμένη ἀπώλεια τῆς ζωγραφικῆς στό κάτω τμῆμα τοῦ σώματος τοῦ Χριστοῦ.

Στήν εἰκόνα τῆς Παναγίας Ἐλεούσας ὁ ἀνώνυμος καλλιτέχνης ἀκολουθεῖ μιά παραλλαγή τοῦ καθιερωμένου ἀπό τήν παράδοση καί ἰδιαίτερα διαδεδομένου εἰκονογραφικοῦ τύπου τῆς Παναγίας Ὁδηγήτριας, σύμφωνα μέ τόν ὁποῖο σπάει ἡ αὐστηρή μετωπικότητα τῶν μορφῶν καί ἀνάμεσα στήν Παναγία καί τόν Χριστό ἀναπτύσσεται μιά ἀνθρώπινη τρυφερή σχέση, πού ἐκφράζεται μέ ἀμοιβαία στροφή τοῦ σώματος καί τῆς κεφαλῆς.

Ἡ προσωνυμία «Ἐλεοῦσα» πού συνοδεύει τήν εἰκόνα τῆς Παναγίας τῆς Μονῆς Βατοπαιδίου, σύμφωνα μέ τά πορίσματα τῆς ἔρευνας[4], συνιστᾶ ἰδιό-

*Εἰκ. 156. Ἀμφιπρόσωπη εἰκόνα. Α΄ ὄψη: Παναγία Ἐλεοῦσα. Ἀρχές 15ου αἰῶνα.*
*Εἰκ. 157. Ἀμφιπρόσωπη εἰκόνα. Β΄ ὄψη: Παναγία Ὁδηγήτρια. 17ος αἰώνας.*

τητα τῆς Παναγίας, καθώς ἀνταποκρίνεται μέ εὐσπλαγχνία στίς ἱκεσίες τῶν πιστῶν καί μεσιτεύει στόν Χριστό γιά τήν σωτηρία τους. Ἔτσι, ἡ προσωνυμία αὐτή χρησιμοποιεῖται ἀνεξάρτητα ἀπό τόν εἰκονογραφικό τύπο μέ τόν ὁποῖο ἀπεικονίζεται σέ τοιχογραφίες καί φορητές εἰκόνες ἀπό τόν 13ο αἰώνα μέ παλαιότερη ἀπεικόνιση μία εἰκόνα ἀπό τό Κτῆμα τῆς Πάφου στήν Κύπρο (13ος αἰώνας)[5]. Ἀπαντᾶ ἐπίσης σέ ἀπεικονίσεις, κυρίως τῆς Παναγίας Γλυκοφιλούσας, στήν Μακεδονία καί στήν μεσαιωνική Σερβία τοῦ 14ου αἰώνα, ὅπως καί σέ φορητές εἰκόνες Κρητικῆς σχολῆς ἀπό τόν 15ο αἰώνα[6].

Τά προσωπογραφικά καί τυπολογικά χαρακτηριστικά τῆς Παναγίας καί τοῦ Χριστοῦ ἀνταποκρίνονται σέ φυσιογνωμικούς τύπους πού εἶναι τοῦ συρμοῦ στό τέλος τοῦ 14ου αἰώνα καί στίς ἀρχές τοῦ 15ου αἰώνα. Μεταξύ ἄλλων παραδειγμάτων ἀναφέρω τήν Παναγία Γλυκοφιλούσα τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου Βεροίας (ἀρχές 15ου αἰώνα), τήν εἰκόνα τῆς Παναγίας Ὁδηγήτριας τῆς Συλλογῆς τῆς Μητροπόλεως Βεροίας (τέλος 14ου – ἀρχές 15ου αἰώνα), τήν εἰκόνα τῆς Παναγίας Ὁδηγήτριας ἀπό τήν Μονή τοῦ Marko, σήμερα στό Μουσεῖο Σκοπίων κ.ἄ[7].

Ἡ τεχνική ἐπίσης μέ τό ἑνιαῖο λαδοπράσινο χρῶμα πού διαχέεται στό πρόσωπο καί στά χέρια μέ ἀνεπαίσθητη τονική διαβάθμιση, ὅπως καί τά καλλιγραφικῆς ξηρότητας γραμμικά φῶτα γύρω ἀπό τά μάτια, τήν μύτη καί τόν λαιμό ἀπαντᾶ σέ ἔργα τῆς ὑστεροπαλαιολογείου περιόδου ἐργαστηρίων τῆς Μακεδονίας, ὅπως στίς εἰκόνες τοῦ τέμπλου ἀπό τήν Μονή τοῦ Marko (γύρω στά 1400–1405) τῆς μεσαιωνικῆς Σερβίας[8], σήμερα στό Μουσεῖο Σκοπίων, στήν εἰκόνα τῆς Παναγίας Γλυκοφιλούσας τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου Βεροίας[9], στήν εἰκόνα τοῦ ἁγίου Γεωργίου Διασορίτη (δεύτερο τρίτο 15ο αἰώνα)[10] τοῦ Μουσείου Pushkin τῆς Μόσχας, ἴσως ἀπό τό Ἅγιον Ὄρος κ.ἄ.

Μετά τά παραπάνω ἔχουμε τήν γνώμη ὅτι ἡ εἰκόνα τῆς Παναγίας Ἐλεούσης εἶναι ἔργο ἐπαρχιακοῦ ἐργαστηρίου τῆς Μακεδονίας, ἐνδεχομένως τῆς Βεροίας, τῶν ἀρχῶν τοῦ 15ου αἰώνα.

**51. Εὐαγγελισμός (128x65 ἑκ.)**

Τό βημόθυρο –στήν σημερινή του μορφή– μέ τήν παράσταση τοῦ Εὐαγγελισμοῦ (εἰκ. 158, 159) εἶναι κομμένο ἀπ' ὅλες τίς πλευρές προκειμένου στά νεώτερα χρόνια νά προσαρμοστεῖ στήν νέα του χρήση ὡς βημοθύρου στό τέμπλο τοῦ παρεκκλησίου τοῦ Γενεσίου τῆς Θεοτόκου στόν Πύργου τῆς βιβλιοθήκης τῆς

*Εἰκ. 158. Εὐαγγελισμός. Ὁ ἀρχάγγελος*



Μονῆς. Στήν παράσταση τοῦ Εὐαγγελισμοῦ ἡ Παναγία εἰκονίζεται μπροστά σέ θρόνο χωρίς πλάτη, στραμμένη πρός τόν ἀρχάγγελο Γαβριήλ, νά κρατάει μέ τό ἀριστερό της χέρι τήν πορφύρα καί τό ἀδράχτι καί νά ἁπλώνει διστακτικά τό δεξιό της χέρι, πού μόλις ξεπροβάλλει ἀπό τόν χιτώνα της, σέ ἔκφραση φόβου καί ἔκπληξης (Λουκ. 1. 29–30). Φοράει βαθυγάλανο ἱμάτιο καί καστανό μαφόριο μέ κροσσωτές ἀπολήξεις. Ἀριστερά ὁ ἀρχάγγελος Γαβριήλ σέ βηματισμό πρός τήν Παναγία καί χειρονομία λόγου τῆς ἀναγγέλλει τήν θεία ἐνσάρκωση. Φοράει γαλαζωπό χιτώνα μέ πορτοκαλόχρυσο σημεῖο καί λαδοπράσινο ἱμάτιο. Τό βάθος τοῦ βημοθύρου εἶναι λαχανί καί τῶν φωτοστεφάνων πορτοκαλί.

Στό βημόθυρο ἐπαναλαμβάνεται ἕνας παραδεδομένος ἀπό τόν 10ο – 11ο αἰώνα εἰκονογραφικός τύπος τοῦ Εὐαγγελισμοῦ, ὁ ὁποῖος γίνεται ἰδιαίτερα προσφιλής στούς κρητικούς ζωγράφους τοῦ 15ου καί τοῦ 16ου αἰώνα[11].

Οἱ μορφές, παρά τήν μερική καταστροφή τους, εἶναι ψηλές καί ρωμαλέες μέ σωματικό ὄγκο. Ἡ πτυχολογία στήν Παναγία ἀναπτύσσεται σέ πλατιά ἐπίπεδα στό μαφόριο, ἐνῶ στόν χιτώνα πέφτει μέ κάθετες, βαριές πτυχές. Στόν ἀρχάγγελο Γαβριήλ τά ἰδιαίτερα φαρδιά ροῦχα, πού δίνουν ἰδιαίτερη ἔμφαση στό σωματικό ὄγκο καί μάλιστα γύρω ἀπό τούς γοφούς, ἀποδίδονται μ' ἕνα πλέγμα σκληρῶν γραμμῶν καί φωτεινῶν ἐπιπέδων μέ ἀνταύγειες, πού θυμίζουν τρόπους τῆς ζωγραφικῆς τοῦ τέλους τοῦ 14ου καί τοῦ πρώτου τετάρτου τοῦ 15ου αἰώνα[12].

Στά πλατιά πρόσωπα τῆς Παναγίας καί τοῦ ἀρχαγγέλου Γαβριήλ (εἰκ. 160) οἱ περιορισμένες λαδοπράσινες σκιές καί ἡ ἑνιαία ὤχρα τῆς σάρκας, πού ροδίζει στά μάγουλα καί στά χείλη, ἀποδίδει τόν ὄγκο μέ τρόπο πλαστικό, ἐνῶ παράλληλα παρατηρεῖται ἄψογη καί καλλιγραφική, γραμμικοῦ χαρακτήρα, διατύπωση τῶν χαρακτηριστικῶν τοῦ προσώπου, τῶν φώτων, πού εἶναι περιορισμένα τοπικά, καθώς καί τῶν βοστρύχων τῆς πλούσιας κόμης.

Σέ ἐπίπεδο φυσιογνωμικό καί τεχνοτροπικό οἱ μορφές τοῦ Εὐαγγελισμοῦ ἀναγνωρίζονται σέ ἔργα τοῦ τέλους τοῦ 14ου καί τῶν ἀρχῶν τοῦ 15ου αἰώνα. Ἔτσι ἡ Παναγία συνδέεται στενά μέ τήν Παναγία τῆς Μεγάλης Δεήσεως τῆς Συλλογῆς Tretiakov τῆς Μόσχας, ἔργο πού ἐστάλη στήν Μόσχα ἀπό τήν Κωνσταντινούπολη στά 1387–1395, ἐνῶ ὁ ἀρχάγγελος Γαβριήλ μέ τούς ἀγγέλους τῆς Φιλοξενίας τοῦ Ἀβραάμ τοῦ Rubliev, ἔργο πού χρονολογεῖται γύρω στά 1411 ἤ στά 1425–1427[13].

Μέ βάση τά παραπάνω ἔχουμε τήν γνώμη ὅτι ὁ Εὐαγγελισμός τοῦ βημοθύρου μέ τίς ρωμαλέες μορφές, πού ἔχουν μικρά

*Εἰκ. 159. Εὐαγγελισμός. Ἡ Παναγία. Ἀρχές 15ου αἰώνα.*



κεφάλια καί τυπικές στάσεις, τήν ἐπισημότητα τοῦ ὕφους, τήν καλλιγραφική διατύπωση τοῦ προσώπου, ἀκαδημαϊκοῦ χαρακτήρα, τά εὐγενικά πρόσωπα μέ τήν γαλήνια ἔκφραση ἀντιπροσωπεύουν στίς ἀρχές τοῦ 15ου αἰώνα τήν παραγωγή ἐργαστηρίων τῆς Κωνσταντινούπολης, πού ἐπηρέασαν ἀποφασιστικά τήν τέχνη τοῦ μεγάλου Ρώσου καλλιτέχνη Rubliev.

**52. Ἀπόστολοι Πέτρος καί Παῦλος (53x39ἑκ.)**

Ἡ εἰκόνα τῶν ἀποστόλων Πέτρου καί Παύλου (εἰκ. 162, 297) εἶναι ἰδιαίτερα σημαντική[14], διότι σύμφωνα μέ τήν ἐπιγραφή πού φέρει στήν ἐπένδυση[15], συνδέεται μέ τόν δεσπότη Ἀνδρόνικο Παλαιολόγο, γιό τοῦ αὐτοκράτορα Μανουήλ, ὁ ὁποῖος διετέλεσε διοικητής τῆς Θεσσαλονίκης καί μέ τήν ἰδιότητα αὐτή παρέδωσε τό 1423 τήν πόλη στούς Βενετούς[16].

Στήν εἰκόνα οἱ δύο κορυφαῖοι ἀπόστολοι εἰκονίζονται ὁλόσωμοι, ἀντωποί, σέ στάση τριῶν τετάρτων πρός τό κέντρο. Ὁ ἀπόστολος Πέτρος (εἰκ. 161, 298), πού εἰκονίζεται ἀριστερά, κρατάει στό ἀριστερό χέρι κλειστό εἱλητάριο καί δύο κλειδιά, ἐνῶ τό δεξιό τό ἁπλώνει σέ κίνηση λόγου πρός τόν ἀπόστολο Παῦλο (εἰκ. 299), ὁ ὁποῖος εἰκονίζεται δεξιά, κρατώντας μέ τά δύο χέρια πρό τοῦ στήθους κλειστό κώδικα Εὐαγγελίου. Στό ἄνω μέρος τῆς εἰκόνας μέσα σέ οὐράνιο ἡμικύκλιο παριστάνεται ὁ Χριστός Ἐμμανουήλ νά εὐλογεῖ μέ τά δύο του χέρια σέ ἔκταση. Εἰκονίδια σέ μετάλλια μέ ἐπιπεδόγλυφη τεχνική καί σμάλτο, πού ἀποδίδουν τό θέμα τῆς Δεήσεως καί ἔξι ἁγίους σέ προτομή ἤ ὁλοσώμους, εἶναι προσηλωμένα στίς τέσσερις πλευρές τοῦ αὐτόξυλου πλαισίου, παρέμβλητα στήν ἐπένδυση[17]. Στό κάτω πλαίσιο τῆς εἰκόνας πάνω σέ ἐνσωματωμένο στήν ἐπένδυση μικρό τετράγωνο διάχωρο διαβάζουμε τήν ἑξῆς ἐπιγραφή: ΑΝΔΡΟΝΗ / ΚΟΥ ΕΥΣΕΒ / ΟΥΣ ΔΕΣΠΟΤΟΥ / ΠΑΛΑΙΟΛΟΓΟΥ.

Ἡ ἀπεικόνιση τοῦ Χριστοῦ Ἐμμανουήλ, συμβόλου τῆς θείας ἐνσαρκώσεως καί τῆς Νέας Ἐκκλησίας, συνάπτεται θεολογικά μέ τήν ἀπεικόνιση ὀρθίων, ὡς στύλων, τῶν ἀποστόλων Πέτρου καί Παύλου, πού θεωροῦνται στυλοβάτες τῆς ἐκκλησίας[18] καί μέ τήν ἰδιότητα αὐτή ἀπεικονίζονται στά μέτωπα πεσσῶν βυζαντινῶν ναῶν, ὅπως στό παρεκκλήσιο τοῦ κελλιοῦ τοῦ Ραβδούχου (τέλος 12ου – ἀρχές 13ου αἰ.) στίς Καρυές Ἁγίου Ὄρους, στόν ναό τοῦ Πρωτάτου (γύρω στά 1290), στήν Μονή τῆς Χώρας στήν Κωνσταντινούπολη (1315–1318), στόν Κοιμητηριακό ναό τῆς Μονῆς Χιλανδαρίου (τρίτη δεκαετία 14ου αἰώνα), στήν Παλιά Μητρόπολη Ἐδέσσης (τέλη 14ου αἰώνα) κ.ἄ.[19] Ἀκόμα ἡ ἀπό κοινοῦ ἀπεικόνιση τῶν κορυφαίων ἀποστόλων ἀποτελεῖ σαφή ὑπαινιγμό στήν οἰκουμενική εἰρήνη καί στήν ἐκκλησιαστική ἑνότητα[20].

Ἀπό εἰκονογραφική ἄποψη ἡ ἀντωπή συναπεικόνιση τῶν κορυφαίων ἀποστόλων στήν εἰκόνα τῆς Μονῆς, γνωστή ἤδη ἀπό τήν παλαιοχριστιανική τέχνη, συνεχίζεται μέ παραλλαγές καί στήν βυζαντινή περίοδο[21].Ἀνάμεσα στά πιό κοντινά μέ τήν εἰκόνα τῆς Μονῆς Βατοπαιδίου παραδείγματα τοῦ 14ου καί 15ου αἰώνα συγκαταλέγονται ἡ εἰκόνα τοῦ Σινᾶ (μέσα 14ου αἰώνα), ἡ εἰκόνα τοῦ Μουσείου τοῦ Κρεμλίνου (πρῶτο τέταρτο 15ου αἰώνα) καί τά βημόθυρα τῆς Συλλογῆς Οἰκονομοπούλου (πρῶτο μισό 15ου αἰώνα) καί τῆς Μονῆς Ἀρκαδίου στήν Κρήτη (τέλη 15ου αἰώνα)[22]. Τόσο στά ἔργα αὐτά, ὅσο καί στήν εἰκόνα τῆς Μονῆς οἱ στάσεις καί οἱ χειρονομίες τῶν ἀποστόλων δείχνουν ὅτι ἀντιγράφουν κοινό πρότυπο.

Ὡς πρός τήν χρονολόγηση τῆς εἰκόνας ἡ ἐπιγραφή μέ ἀναφορά στό ὄνομα τοῦ Ἀνδρονίκου Παλαιολόγου ἀποτελεῖ ἕνα συγκεκριμένο χρονολογικό στοιχεῖο γιά τοποθέτηση της στό πρῶτο τέταρτο τοῦ 15ου αἰώνα, καί μάλιστα πρίν ἀπό τό 1421[23]. Ἄλλωστε καί ἀπό καλλιτεχνική ἄποψη ἡ εἰκόνα στήν τυπολογία τῶν ἀποστόλων καί στήν σκληρή πτυχολογία καί τά περιορισμένα φωτεινά ἐπίπεδα, γεωμετρικοῦ χαρα-

*Εἰκ. 160. Ὁ ἀρχάγγελος Γαβριήλ. Λεπτομέρεια τῆς εἰκ. 158.*



κτήρα, συνδέεται στενά μέ τό βημόθυρο τῆς Συλλογῆς Οἰκονομοπούλου, πού τοποθετεῖται στό πρῶτο μισό τοῦ 15ου αἰώνα[24].

**53. Ἅγιος Δημήτριος (31x18 ἑκ.)**

Ὁ ἅγιος Δημήτριος εἰκονίζεται ὁλόσωμος, ἐνδεδυμένος τήν στρατιωτική ἐνδυμασία (εἰκ. 163). Φοράει κόκκινο, κοντό χειριδωτό χιτώνα, θώρακα καί πράσινο μανδύα, ἀναδιπλωμένο στό ἀριστερό χέρι. Μέ τό ἀριστερό χέρι κρατάει μικρή κυκλική ἀσπίδα μέ τό δεξιό δόρυ, τό ὁποῖο φέρει διαγωνίως πρό τοῦ στήθους, ἐνῶ τό ξίφος εἶναι ἀναρτημένο στό δεξιό ὦμο. Τό βάθος τῆς εἰκόνας, πού ἔχει αὐτόξυλο πλαίσιο, εἶναι χρυσό, ἐνῶ τό ἔδαφος βυσσινί. Ἑκατέρωθεν τῆς κεφαλῆς τοῦ ἁγίου ἀναπτύσσεται ἡ ἐπιγραφή Ο ΑΓΙΟΣ ΔΗΜΗΤΡΙΟΣ. Ἡ κατάσταση διατηρήσεως τῆς εἰκόνας δέν εἶναι ἰδιαίτερα καλή. Παρατηροῦνται ἐκτεταμένα κρακελαρίσματα καί κατά τόπους ἀπολεπίσεις τῆς ζωγραφικῆς ἐπιφάνειας.

Ὁ εἰκονογραφικός τύπος τοῦ ἁγίου Δημητρίου[25] στήν εἰκόνα τῆς Μονῆς ἔχει τήν καταγωγή του σέ ἔργα τῆς πρώτης περιόδου τῶν Παλαιολόγων, ὅπως σέ ἀπεικονίσεις στρατιωτικῶν ἁγίων στόν Ἅγιο Νικόλαο Ὀρφανό Θεσσαλονίκης (1315/20), στό καθολικό τῆς Μονῆς Χιλανδαρίου (1320/21) κ.ἄ.[26]. Ὡστόσο, ἀπό εἰκονογραφική καί τυπολογική ἄποψη ὁ ἅγιος Δημήτριος μέ τήν συγκεκριμένη ἐνδυμασία καί χειρονομία, τό ὑψηλό, λεπτό κορμί πού κινεῖται στό χῶρο μέ ἀντικίνηση ἀπαντᾶ σέ ἔργα τῆς ὑστεροπαλαιολόγειας περιόδου, ὅπως στόν ἅγιο Γεώργιο τοῦ κελλιοῦ Ἁγίου Προκοπίου στό Ἅγιον Ὄρος (δεύτερο τέταρτο 15ου αἰώνα), στόν ἅγιο Δημήτριο σέ φύλλο τετραπτύχου τοῦ Σινᾶ (δεύτερο μισό 14ου αἰώνα) καί στόν ἅγιο Γεώργιο στό Στιχηράριο ἀρ. 1234 στήν Μονή τοῦ Σινᾶ (1469)[27], ἔργο τοῦ ἱερέως Ἰωάννου τοῦ Πλουσιαδηνοῦ.

Σέ προσωπογραφικό ἐπίπεδο ὁ ἀνώνυμος καλλιτέχνης τῆς εἰκόνας τοῦ ἁγίου Δημητρίου μέ τό αὐγόσχημο πρόσωπο, πού στηρίζεται σέ ὑψηλό κυλινδρικό λαιμό καί τά κοντά μαλλιά ἀκολουθεῖ καθιερωμένο ἀπό τήν παράδοση φυσιογνωμικό τύπο. Στήν τεχνική ἀπόδοση τοῦ προσώπου μέ τίς λαδοπράσινες σκιές, τήν σταρένια σάρκα πού ροδίζει ἀνεπαίσθητα, τά βαθυσκιασμένα ὀρθάνοιχτα μάτια καί τά ἐλεύθερα γραμμικά φῶτα, πού φωτίζουν τό μέτωπο, τήν σάρκα γύρω ἀπό τά μάτια, τό πηγούνι καί τόν λαιμό, προσαρμόζει στό δεύτερο μισό τοῦ 14ου αἰώνα τρόπους τῆς παλαιολογείου ζωγραφικῆς τοῦ πρώτου τετάρτου τοῦ 14ου αἰώνα[28], ὅπως μποροῦμε νά τό δοῦμε καί σέ ἄλλα ἔργα τοῦ τέλους τοῦ 14ου καί τῶν ἀρχῶν τοῦ 15ου αἰώνα. Ἀναφέρω ἐνδεικτικά τήν εἰκόνα τοῦ ἁγίου Δημητρίου στό Βυζαντινό Μουσεῖο τῆς Βέροιας (τέλος 14ου αἰώνα), μέ τήν ὁποία ἡ εἰκόνα τῆς Μονῆς Βατοπαιδίου παρουσιάζει στενή καλλιτεχνική συνάφεια στό λεπτό κορμί καί στόν φυσιογνωμικό τύπο[29]. Ὡστόσο, ἡ εἰκόνα τῆς Μονῆς στόν φυσιογνωμικό τύπο, στά χαρακτηριστικά τῆς μορφῆς, καί στήν τεχνική ἀποδόσεως τοῦ προσώπου ἀπηχεῖ τρό-

*Εἰκ. 161. Ὁ ἀπόστολος Πέτρος. Λεπτομέρεια τῆς εἰκ. 162.*
*Εἰκ. 162. Οἱ ἀπόστολοι Πέτρος καί Παῦλος. Πρῶτο τέταρτο 15ου αἰώνα.*







πους ἐπ
ζόμενο
βίας (ἀ

Οἱ
θυμίζε
Παῦλο
ξύ του
ἀπόστ
στό ἐ
φωτό
σχημα
δέσμ
ἀποσ
ἐπίπε
χων,
ἐπιγρ
μενο
ὀρτο

πού
ἐποχ
ντινα
μετα
περι
ἡ ἀπ
νά χ
Ἀπο

προ
δια
κόσ
λόγ
κόσ
ντα
ζωγ
ζου

τό

Εἰκ

πους ἐπαρχιακῶν ἐργαστηρίων τῆς Μακεδονίας τῶν ἀρχῶν τοῦ 15ου αἰώνα, ἐνῶ παράλληλα στό ἐκφραζόμενο ἦθος μέ τήν ἀδιόρατη μελαγχολία συνδέεται μέ τήν ζωγραφική τοῦ Kalenić τῆς μεσαιωνικῆς Σερβίας (ἀρχές 15ου αἰώνα)[30].

### 54. Πεντηκοστή (57x49 ἑκ.)

Οἱ δώδεκα ἀπόστολοι εἰκονίζονται σέ δύο ὁμάδες, καθισμένοι σέ ἡμικυκλική βαθμιδωτή ἐξέδρα, πού θυμίζει σύνθρονο παλαιοχριστιανικοῦ ναοῦ (εἰκ. 165). Οἱ ἀπόστολοι μέ ἐπικεφαλῆς τόν Πέτρο καί τόν Παῦλο ἀπεικονίζονται μέ πολύχρωμα ἐνδύματα, ἐνῶ οἱ στάσεις καί οἱ κινήσεις τους δηλώνουν τόν μεταξύ τους διάλογο. Οἱ τέσσερις εὐαγγελιστές καί ὁ ἀπόστολος Παῦλος κρατοῦν κλειστούς κώδικες, ἐνῶ ὁ ἀπόστολος Πέτρος καί οἱ λοιποί ἀπόστολοι κλειστά εἰλητάρια. Μέσα ἀπό φωτεινή δόξα πού βρίσκεται στό ἐπάνω μέρος τῆς παράστασης, ξεκινοῦν καί διαχέονται ἰσάριθμες πρός τούς ἀποστόλους δέσμες φωτός ὡς πύρινες γλῶσσες, οἱ ὁποῖες κατευθύνονται πρός τίς κεφαλές τους. Τό ἡμικυκλικό κενό πού σχηματίζεται στό κάτω τμῆμα τῆς εἰκόνας γεμίζει μέ ἀκτινωτό κόσμημα, τό ὁποῖο σέ συνδυασμό μέ τήν δέσμη τῶν πύρινων γλωσσῶν δημιουργεῖ ἕνα νοητό ρομβοειδές σχῆμα πού περικλείει τίς μορφές τῶν ἀποστόλων. Πίσω ἀπό τό ἕδρανο, ἕνα πιόσχημο, προοπτικά σχεδιασμένο, συμμετρικό οἰκοδόμημα μέ ἐπίπεδη στέγη γεμίζει τό χρυσό κάμπο, ἐνῶ οἱ ἄκρες ἑνός ὑφάσματος, πού διατρέχει τήν στέψη τῶν τοίχων, πέφτουν ἀναδιπλωμένες στά πλάγια. Ἐπάνω στό χρυσό βάθος ἀναπτύσσεται ἡ μεγαλογράμματη ἐπιγραφή Η ΠΕΝΤΗΚΟΣΤΗ, ἐνῶ στήν ὀπισθία ὄψη σταυρός ἀπό τήν βάση τοῦ ὁποίου ἐκφύεται ἑλισσόμενος βλαστός. Οἱ μικρές διαστάσεις τῆς εἰκόνας ἐνισχύουν τήν ἄποψη ὅτι ἀνήκει σέ ἐπιστύλιο δωδεκαόρτου ἑνός τέμπλου.

Ὁ ζωγράφος τῆς εἰκόνας τῆς Πεντηκοστῆς ἀκολουθεῖ σέ γενικές γραμμές τόν εἰκονογραφικό τύπο πού ἄρχισε νά διαμορφώνεται σταδιακά μετά τήν εἰκονομαχία, κυριαρχεῖ σχεδόν χωρίς παραλλαγή στήν ἐποχή τῶν Παλαιολόγων καί συνεχίζεται στήν μεταβυζαντινή ζωγραφική[31]. Στίς παραστάσεις τῶν βυζαντινῶν χρόνων ἐνσωματώνεται ἀρκετά συχνά τό θέμα τῆς Ἑτοιμασίας τοῦ Θρόνου, ἐνῶ σέ ὁρισμένες, μεταβυζαντινές, κυρίως, εἰκόνες ἐκτός τῶν πύρινων γλωσσῶν διακρίνεται καί τό Ἅγιον Πνεῦμα ἐν εἴδει περιστερᾶς. Ἀξιοσημείωτη εἶναι κατά τήν παλαιοχριστιανική, ἀλλά καί στήν ὕστερη μεταβυζαντινή τέχνη ἡ ἀπεικόνιση τῆς Παναγίας μεταξύ τῶν ἀποστόλων, στοιχεῖο πού ἀπουσιάζει σταθερά κατά τά βυζαντινά καί μεταβυζαντινά χρόνια, ὅπου οἱ καλλιτέχνες ἀκολουθοῦν πιστά τήν διήγηση τῶν Πράξεων τῶν Ἀποστόλων (2, 1–11).

Στό τοξωτό ἄνοιγμα πού διαμορφώνεται ἀπό τό ὑποπόδιο παριστάνονται στά βυζαντινά χρόνια οἱ προσωποποιήσεις τῶν λαῶν, τῶν φυλῶν καί τῶν γλωσσῶν, τῶν ὁποίων ἡ παρουσία εἶναι συνάρτηση τοῦ διαθέσιμου χώρου. Ἀπό τά χρόνια τῶν Παλαιολόγων κυριαρχεῖ ἡ ἀπεικόνιση τῆς προσωποποίησης τοῦ κόσμου μέ αὐτοκρατορική στολή, πού κρατεῖ ὕφασμα μέ δώδεκα εἰλητάρια στήν μέση, σύμβολα τοῦ λόγου τῶν ἀποστόλων μέσα στό χρόνο. Σύμφωνα μέ ἕνα διαφορετικό εἰκονογραφικό τύπο, τήν θέση τοῦ κόσμου καταλαμβάνει ἡ μορφή τοῦ προφήτου Ἰωήλ, στόν ὁποῖο ἀναφέρθηκε ὁ ἀπόστολος Πέτρος μιλώντας στό πλῆθος τήν ἡμέρα τῆς Πεντηκοστῆς. Στήν περίπτωση τῆς εἰκόνας τῆς Μονῆς Βατοπαιδίου ὁ ζωγράφος καλύπτει τόν συγκεκριμένο χῶρο μέ ἕνα ἰδιόμορφο ἀκτινωτό σχῆμα, τό ὁποῖο ἐξ ὅσων γνωρίζουμε δέν συνηθίζεται στήν βυζαντινή εἰκονογραφία τοῦ θέματος.

Ὁ ἀνώνυμος καλλιτέχνης τῆς εἰκόνας τῆς Μονῆς Βατοπαιδίου ἀκολουθεῖ ἕνα εἰκονογραφικό σχῆμα τό ὁποῖο μέσα ἀπό τήν παράδοση τῆς παλαιολογείου ζωγραφικῆς πέρασε στήν τέχνη τοῦ 15ου καί 16ου

*Εἰκ. 163. Ἅγιος Δημήτριος. Ἀρχές 15ου αἰώνα.*

αἰώνα. Εἰδικότερα, ἡ συμμετρική σύνθεση μέ τό πιόμορφο οἰκοδόμημα πού τήν πλαισιώνει ἔχει τήν καταγωγή της σέ Κωνσταντινοπολίτικο πρότυπο τῆς ὑστεροπαλαιολογείου περιόδου, ὅπως αὐτό τῆς Πεντηκοστῆς στόν ναόν τῆς Παναγίας Περιβλέπτου στόν Μυστρά[32]. Τό εἰκονογραφικό αὐτό σχῆμα θά ἐφαρμοστεῖ, ἐπίσης, σέ εἰκόνα Κρητικῆς σχολῆς τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου Ἀθηνῶν (δεύτερο μισό 15ου αἰώνα), ὅπως καί σέ τοιχογραφίες καί εἰκόνες τοῦ Θεοφάνους τοῦ Κρητός στήν Μονή τοῦ Ἁγίου Νικολάου τοῦ Ἀναπαυσᾶ (1527), στήν Μονή Σταυρονικήτα (1545–1546)[33] κ.ἀ.

Οἱ μορφές εἶναι κοντόχοντρες μέ σώματα πού ἀπολήγουν σέ μεγάλα κεφάλια. Ἡ πτυχολογία εἶναι σφιχτή στό σῶμα καί ἀποδίδεται ζωγραφικά μέ ἔντονα, μικρά φωτεινά ἐπίπεδα καί βαθιές πτυχές στά γόνατα. Ἀνάλογη τεχνική παρατηρεῖται σέ ὑστεροπαλαιολόγεια ἔργα, ὅπως ἡ εἰκόνα τῆς Κοιμήσεως τῆς Θεοτόκου τῆς Πάτμου (ἀρχές 15ου αἰώνα), ἀλλά καί σέ ἔργα Κρητικῆς σχολῆς τοῦ 15ου αἰώνα, ὅπως στήν εἰκόνα τῆς Πεντηκοστῆς τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου Ἀθηνῶν, μέ τήν διαφορά ὅτι στήν εἰκόνα αὐτή ὁ φωτισμός στό ἔνδυμα ἔχει λάβει γεωμετρικό χαρακτήρα.



*Εἰκ. 164. Πεντηκοστή. Λεπτομέρεια τῆς εἰκ. 165.*




*Εικ. 165. Πεντηκοστή. Πρώτο τέταρτο 15ου αιώνα.*



Τά πρόσωπα εἶναι σαρκώδη καί εὔχυμα μέ πηχτά περιγράμματα, ἐνῶ τά μαλλιά καί ἡ γενειάδα ἀποδίδονται συνοπτικά, μέ ἠθελημένη ἀμέλεια καί πλατεῖς φλογόσχημους βοστρύχους (εἰκ. 164, 166). Ἀνάλογοι τρόποι ἀποδόσεως τῆς τριχοφυΐας παρατηροῦνται σέ ἔργα τῆς μνημειακῆς ζωγραφικῆς ἀπό τό πέρασμα τοῦ 14ου στόν 15ο αἰώνα, ὅπως εἶναι οἱ τοιχογραφίες τῆς Παναγίας Φωτίδας στήν Βέροια[34].

Στόν τρόπο ἀποδόσεως τοῦ προσώπου οἱ λαδοπράσινες σκιές διαβαθμίζονται μαλακά, μέ τίς πλατιές σταρένιες ἐπιφάνειες, ἐνῶ πηχτά ἐλεύθερα φῶτα, φωτίζουν σέ διάφορα σημεῖα τά πρόσωπα (εἰκ. 166). Παράλληλα, δέσμη κόκκινων γραμμῶν τονίζει στίς γενειοφόρες μορφές τίς παρειές, ἐνῶ μιά κόκκινη γραμμή, πού ἁπλώνεται μέ βιασύνη, ὁρίζει τό περίγραμμα τῆς μύτης καί βάφει τά χείλη. Ἡ τεχνική αὐτή, μέ τήν ὁποία ἀποδίδεται χωρίς ἰδιαίτερη φροντίδα στήν λεπτομέρεια τό πρόσωπο, τά φυσιογνωμικά χαρακτηριστικά καί ἡ τριχοφυΐα προδίδουν ἕνα ζωγράφο ἐξασκημένο στήν τεχνική τῆς τοιχογραφίας παρά τῆς φορητῆς εἰκόνας. Ἀνάλογοι τρόποι στήν ἀπόδοση, τοῦ προσώπου, παρατηροῦνται σέ ἔργα τῆς ὑστεροπαλαιολογείου περιόδου, ὅπως εἶναι οἱ τοιχογραφίες τῆς Μονῆς τοῦ Marko στήν μεσαιωνική Σερβία (γύρω στά 1376)[35], ἀλλά καί παρά τήν διαφορά ποιότητος σέ μορφές ἀπό τήν Παντάνασσα τοῦ Μυστρᾶ (γύρω στά 1428)[36].

Συμπερασματικά, ὁ εἰκονογραφικός τύπος πού ἀκολουθεῖ ὁ ἀνώνυμος καλλιτέχνης τῆς εἰκόνας, ὁ πλαστικός χαρακτήρας στήν ἀπόδοση τοῦ προσώπου, ἡ ζωγραφική ἀντίληψη στήν ἀπόδοση τῆς πτυχολογίας καί ὁ συνοπτικός, ἠθελημένα ἀμελής, τρόπος ἀποδόσεως τῆς τριχοφυΐας συνδέουν τήν εἰκόνα μέ ἔργα τῆς ὑστεροπαλαιολογείου ζωγραφικῆς καί τήν κατατάσσουν στό πρῶτο τέταρτο τοῦ 15ου αἰώνα.

## 55. Ἅγιος Νικόλαος (25x20 ἐκ.)

Ἡ εἰκόνα τοῦ ἁγίου Νικολάου (εἰκ. 167) δέν διατηρεῖται σέ καλή κατάσταση. Λείπει τό μεγαλύτερο μέρος τοῦ σώματος τοῦ ἁγίου, πλήν τῆς κεφαλῆς, καθώς ἔχουν ἐκπέσει τά δύο τρίτα τῆς ζωγραφικῆς μαζί μέ τό ὑπόστρωμα. Ὁ ἅγιος, μέ βάση τά ὑπολείμματα τῆς παράστασης, εἰκονίζεται μετωπικός, σέ προτομή. Φοράει ἀρχιερατική ἐνδυμασία, ἀπό τήν ὁποία διασώζεται τμῆμα τοῦ ἔνσταυρου ὠμοφόριου καί φέρει φωτοστέφανο σέ ἀσημί χρῶμα. Πάνω στό σωζόμενο ὑποκίτρινο βάθος τῆς εἰκόνας, στήν θέση τοῦ χρυσοῦ, ἀναπτύσσεται ἡ ἐπιγραφή: Ο ΑΓΙΟΣ/ΝΙΚΟΛΑΟΣ.

Σέ προσωπογραφικό ἐπίπεδο ὁ καλλιτέχνης ἀκολουθεῖ καθιερωμένα ἀπό τήν παράδοση φυσιογνωμικά χαρακτηριστικά τῆς γεροντικῆς, φαλακρῆς μορφῆς τοῦ ἁγίου μέ τούς τονισμένους ὄγκους καί τίς ρυτίδες στό ἀσκητικό πρόσωπο μέ τό πλατύ μέτωπο καί τό στρογγυλό γένι[37]. Τά μαλλιά του εἶναι ἀραιά, ἐνῶ ἡ γενειάδα του εἶναι κοντή καί ἀποστρογγυλομένη.

Στήν τεχνική ἀπόδοση τοῦ προσώπου μέ τό σταρένιο σάρκωμα καί τίς καστανοκόκκινες σκιές, πού ἀποδίδουν τούς ὄγκους καί τίς ρυτίδες, ὁ ζωγράφος σχεδιάζει μέ ἀληθοφάνεια τό πρόσωπο μιᾶς γεροντικῆς μορφῆς. Τά προσωπογραφικά καί τά τεχνικά χαρακτηριστικά τοῦ προσώπου, ὅπως καί ἡ χρήση τοῦ ἀσημί χρώματος γιά τόν φωτοστέφανο ὁδηγοῦν σέ ἐπαρχιακό ἐργαστήριο τῆς Βέροιας ἤ τῆς Καστοριᾶς τοῦ 15ου αἰώνα, ἀνάλογο μ' αὐτό πού παρήγαγε τήν εἰκόνα τοῦ ἁγίου Βασιλείου καί τοῦ ἁγίου Νικολάου τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου Βεροίας (τελευταῖο τέταρτο 15ου αἰώνα)[38] καί τήν ἀμφιπρόσωπη εἰκόνα τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου τῆς Καστοριᾶς μέ τόν ἅγιο Νικόλαο καί σκηνές τοῦ βίου του στήν κυρία ὄψη (15ος αἰώνας)[39].

*Εἰκ. 166. Πεντηκοστή. Λεπτομέρεια τῆς εἰκ. 165.*



Εἰκ. 167. Ἅγιος Νικόλαος. Πρῶτο μισό 15ου αἰώνα.
Εἰκ. 168. Ἀπόστολος Ἀνδρέας. Πρῶτο μισό 15ου αἰώνα.





*Εἰκ. 169. Ὁ ἀπόστολος Ἀνδρέας. Λεπτομέρεια τῆς εἰκ. 168.*

## 56. Ἅγιος Ἀνδρέας (45,5x24 ἑκ.)

Ὁ ἅγιος Ἀνδρέας εἰκονίζεται ὁλόσωμος, μετωπικός μέ ἐλαφρά ἀντικίνηση τοῦ σώματος (εἰκ. 168). Ὑψώνει τό δεξιό χέρι μπροστά στό στῆθος καί εὐλογεῖ, ἐνῶ μέ τό ἀριστερό φέρει κλειστό εἰλητάριο καί σταυροφόρο, μακρά ράβδο, τῆς ὁποίας τό τμῆμα ὑπεράνω τοῦ ὤμου ἔχει πλέον ἀπολεσθεῖ. Φοράει βαθυγάλανο ποδήρη χιτώνα μέ χρυσό σημεῖο καί λαδοπράσινο ἱμάτιο ζωσμένο στήν μέση, πού ἀφήνει ἀκάλυπτο τόν δεξιό του ὦμο καί τό χέρι του. Φέρει φωτοστέφανο μέ διάστικτο περίγραμμα, ἐνῶ τό βάθος τῆς εἰκόνας εἶναι χρυσό. Τό μεγαλύτερο τμῆμα τῆς συνοδευτικῆς ἐπιγραφῆς ἔχει ἐκπέσει, ὡστόσο διακρίνονται ἀκόμη τά γράμματα: [Α]ΝΔ[ΡΕ]ΑϹ. Ἡ κατάσταση διατηρήσεως τῆς εἰκόνας εἶναι σχετικά καλή. Παρατηροῦνται, ὡστόσο, ἀπώλειες τῆς ζωγραφικῆς ἐπιφάνειας στό ἔνδυμα, στά μαλλιά, ὅπως καί τοῦ χρυσοῦ βάθους μαζί μέ τό ὑπόστρωμα στό αὐτόξυλο πλαίσιο.

Ἡ ἀπεικόνιση τοῦ ἀποστόλου Ἀνδρέα μέ μακριά γενειάδα καί γκρίζα, ἀκατάστατα, συνήθως, μαλλιά ἀκολουθεῖ τήν παγιωμένη εἰκονογραφία τοῦ ἁγίου, μέ τήν ὁποία ἀπαντᾶ σέ πολυάριθμα ἔργα τῆς βυζαντινῆς καί μεταβυζαντινῆς τέχνης[40]. Συνήθως ἀπεικονίζεται μαζί μέ τούς ἄλλους ἀποστόλους στηθαῖος, ὁλόσωμος ἤ ἔνθρονος, κυρίως σέ εἰκόνες ἀπό τήν Μεγάλη Δέηση, ὅπως αὐτή τοῦ Θεοφάνη στήν Μονή Σταυρονικήτα, ἤ καί τοῦ Μιχαήλ Δαμασκηνοῦ στήν Κέρκυρα[41]. Ἐντούτοις, δέν λείπουν καί οἱ μεμονωμένες ἀπεικονίσεις τοῦ ἁγίου, ὅπως αὐτή τῆς εἰκόνας τοῦ Ἐμμανουήλ Τζάνε στό Ἑλληνικό Ἰνστιτοῦτο τῆς Βενετίας πού τόν εἰκονίζει ἔνθρονο, ἀλλά καί ἡ σκηνή τοῦ μαρτυρίου του, ὅπως στήν εἰκόνα τοῦ Μιχαήλ Δαμασκηνοῦ στό Βυζαντινό Μουσεῖο τῆς Ἀθήνας[42]. Ἡ περίπτωση τῆς εἰκόνας τῆς Μονῆς Βατοπαιδίου φαίνεται νά ἀνήκει σέ μία ὁμάδα μεμονωμένων ἀπεικονίσεων τοῦ ἀποστόλου Ἀνδρέα, ὅπου ὁ ἅγιος παριστάνεται ὁλόσωμος καί μετωπικός νά κρατᾶ κλειστό εἰλητάριο καί σταυροφόρο ράβδο μέ μακρύ στέλεχος. Μεταξύ τῶν λιγοστῶν παραδειγμάτων αὐτοῦ τοῦ τύπου συγκαταλέγεται μία εἰκόνα τοῦ 16ου αἰώνα στήν Temple Gallery τοῦ Λονδίνου, ἡ εἰκόνα τοῦ Ἐμμανουήλ Τζάνε τῆς Συλλογῆς Σταθάτου καί ἐνδεχομένως μία εἰκόνα τοῦ 16ου αἰώνα τῆς Συλλογῆς Βελιμέζη[43].

Ὁ ἀπόστολος Ἀνδρέας (εἰκ. 169) μέ τό πλατύ πρόσωπο, τά ἁδρά χαρακτηριστικά, τήν ἔνταση στήν φωτοσκίαση ἀνάμεσα στίς λαδοπράσινες σκιές καί τήν ρόδινη σάρκα, ὅπως καί τά λιγοστά, ἐλεύθερα φῶτα ἀνταποκρίνεται σέ καλλιτεχνικούς τρόπους ἐργαστηρίων τῆς Μακεδονίας τοῦ δεύτερου μισοῦ τοῦ 14ου αἰώνα καί τοῦ πρώτου μισοῦ τοῦ 15ου[44]. Στήν ἴδια περίοδο ἐντάσσεται καί ἡ τεχνική μέ τά ἔντονα φωτεινά ἐπίπεδα πάνω στό μονόχρωμο βάθος τοῦ ρούχου. Ἀνάλογη τεχνική, πού ἔχει τήν καταγωγή σέ ἔργα τοῦ δεύτερου μισοῦ τοῦ 14ου αἰώνα, παρατηρεῖται στό ροῦχο ἀποστόλων τῆς Μεγάλης Δεήσεως τῆς Μονῆς Zrze κοντά στό Prilep (1421–1422)[45].

Συμπερασματικά, ὁ ἀπόστολος Ἀνδρέας τῆς εἰκόνας τῆς Μονῆς Βατοπαιδίου μέ τήν τραχύτητα τῆς ἔκφρασης ἀντικλασικοῦ χαρακτήρα καί τά μικρά, λαμπερά φῶτα ἤ φωτεινές κηλίδες πού δίνουν λάμψη στό πρόσωπο, στά χέρια καί στό ροῦχο, ἀνταποκρίνεται σέ τρόπους ἐργαστηρίων τῆς Μακεδονίας τοῦ πρώτου μισοῦ τοῦ 15ου αἰώνα[46].

## 57. Ἅγιος Ἀρτέμιος καί ἅγιος Ἀρέθας (23x19,5 ἑκ.)

Στήν εἰκόνα, πού εἶναι μικρῶν διαστάσεων, εἰκονίζονται πάνω σέ χρυσό βάθος ὡς στρατιωτικοί ὁ ἅγιος Ἀρτέμιος ἀριστερά καί ὁ ἅγιος Ἀρέθας δεξιά (εἰκ. 170).

Ὁ ἅγιος Ἀρτέμιος εἰκονίζεται ὄρθιος, μέ στροφή τοῦ σώματος πρός τά δεξιά, ἐνῶ τό βλέμμα του κατευθύνεται πρός τόν θεατή. Μέ τό δεξιό χέρι κρατάει πρό τοῦ στήθους δόρυ, ἐνῶ μέ τό ἀριστερό τρι-

γωνική ἀσπίδα. Ὁ ἅγιος φέρει πολυτελή θώρακα μέ πυκνές χρυσογραφίες κάτω ἀπό τόν ὁποῖο διακρίνεται χειριδωτός, βαθυπράσινος χιτώνας. Πλατύς κόκκινος μανδύας, πού εἶναι ριγμένος στόν ἀριστερό ὦμο πέφτει πίσω του, ἀναδεικνύοντας τό λεπτό σῶμα τοῦ πολεμιστῆ. Στά πόδια του φοράει ψηλές, μελιτζανί κάλτσες (δρομίδες) καί περικνημίδες πράσινες.

Σύμφωνα μέ τά στοιχεῖα τοῦ βίου του[47] ὁ ἅγιος Ἀρτέμιος ὑπῆρξε στά χρόνια τοῦ Μεγάλου Κωνσταντίνου ἀνώτατος ἀξιωματοῦχος στήν πόλη τῆς Ἀλεξάνδρειας. Μαρτύρησε στήν Ἀντιόχεια, ὅπου ἔσπευσε γιά νά παρέμβει στόν διωγμό τῶν Χριστιανῶν ἀπό τόν Ἰουλιανό τόν Παραβάτη. Ἡ μνήμη του ὡς μεγαλομάρτυρος ἑορτάζεται τήν 20 Ὀκτωβρίου.

Ὁ ἅγιος Ἀρτέμιος στήν εἰκόνα τῆς Μονῆς Βατοπαιδίου εἰκονίζεται ὡς πολεμιστής καί ὄχι ὡς μάρτυς, ἀκολουθώντας παλαιολόγεια πρότυπα. Ὡς στρατιωτικός ἅγιος ἀπεικονίζεται στήν Timotesubani τῆς Γεωργίας (πρῶτο τέταρτο 13ου αἰώνα), στόν Ἅγιο Νικόλαο Manastir (1271) κοντά στό Prilep, στόν ναό τοῦ Πρωτάτου στό Ἅγιον Ὄρος (γύρω στά 1290), στόν Ἅγιο Νικόλαο Ὀρφανό Θεσσαλονίκης (1315–1320), στήν Rešava τῆς μεσαιωνικῆς Σερβίας (1407–1418)[48] κ.ἀ., ἐνῶ ὡς μάρτυς στό παρεκκλήσιο τοῦ Ἁγίου Γεωργίου στήν Μονή Ἁγίου Παύλου (1535), στό καθολικό τῆς Μονῆς Διονυσίου (1547)[49] κ.ἄ.

Τό πρόσωπό του δέν ἀκολουθεῖ τόν καθιερωμένο προσωπογραφικό τύπο, σύμφωνα μέ τόν ὁποῖο «ὁ Ἀρτέμιος ὅμοιος τοῦ Χριστοῦ τό εἶδος»[50], ἀλλά διαφοροποιεῖται καθώς εἶναι λεπτό καί μακρόστενο, ὅπως σέ μεταγενέστερες ἀπεικονίσεις του[51].

Ὁ ἅγιος Ἀρέθας εἰκονίζεται ἐπίσης ὄρθιος, μετωπικός, μέ ἀμελή ἀντικίνηση. Μέ τό δεξιό χέρι κρατάει δόρυ, ἐνῶ μέ τό ἀριστερό κυκλική ἀσπίδα. Φοράει βαθυγάλαζο θώρακα μέ χρυσογραφίες κάτω ἀπό τόν ὁποῖο διακρίνεται ὁ κόκκινος, κοντός χειριδωτός χιτώνας. Μανδύας χρώματος μελιτζανί, ριγμένος στούς δύο ὤμους, πέφτει πίσω του πλαισιώνοντας τό σῶμα του. Στά πόδια φοράει ψηλές κάλτσες καί ἐπιγονατίδες πού καλύπτουν καί τούς μηρούς. Πάνω στό χρυσό βάθος ἀναπτύσσεται ἡ δηλωτική τῆς ταυτότητος τοῦ ἁγίου ἐπιγραφή: Ο [ΑΓΙΟΣ] [Α]ΡΕΘΑΣ.

Ὁ ἅγιος Ἀρέθας, σύμφωνα μέ τά στοιχεῖα τοῦ βίου του, ἔζησε τόν 6ο αἰώνα στήν πόλη Νεγρά τῆς Αἰθιοπίας, ὅπου σέ προχωρημένη ἡλικία ἐμαρτύρησε[52]. Ἡ μνήμη του ὡς μεγαλομάρτυρος τιμᾶται τήν 24η Ὀκτωβρίου.

Ὁ ἅγιος Ἀρέθας στήν εἰκόνα τῆς Μονῆς Βατοπαιδίου, ἀκολουθώντας παλαιολόγεια πρότυπα, ὅπως εἶναι ἡ περίπτωση τοῦ ἁγίου Νέστορα στόν ναό τοῦ Ἁγίου Νικολάου Ὀρφανοῦ Θεσσαλονίκης[53], εἰκονίζεται ὡς πολεμιστής καί ὄχι ὡς μάρτυρας. Ὡς πολεμιστής ἀπεικονίζεται γιά πρώτη φορά στήν Dečani τῆς μεσαιωνικῆς Σερβίας (μέσα 14ου αἰ.) καί ἀργότερα στήν Rešava τῆς μεσαιωνικῆς Σερβίας (1407–1418)[54], ἐνῶ ὡς μάρτυς, –εἰκονογραφικός τύπος μέ τόν ὁποῖο φαίνεται πώς ἀπεικονίζεται συνηθέστερα ἀπό τόν 11ο αἰώνα– στόν ναό τοῦ Πρωτάτου (γύρω στά 1290), στήν Psaca τῆς μεσαιωνικῆς Σερβίας (1365–1371), στό καθολικό τῆς Μονῆς Δοχειαρίου (1568)[55] κ.ἄ.

Τό πρόσωπό του εἶναι πλατύ μέ κοντή γενειάδα καί μαλλιά πού φτάνουν ὡς τήν βάση τοῦ κρανίου. Τά προσωπογραφικά αὐτά χαρακτηριστικά δέν ἀνταποκρίνονται μέ αὐτά τῶν ἀπεικονίσεων πού προαναφέραμε, ὅπου τό πρόσωπό του εἶναι μακρόστενο μέ μακριά γενειάδα, σύμφωνα ἄλλωστε, καί μέ τά φυσιογνωμικά χαρακτηριστικά πού δίνει καί ὁ Διονύσιος ὁ ἐκ Φουρνᾶ[56].

Συμπερασματικά, ἡ εἰκόνα τῆς Μονῆς Βατοπαιδίου εἶναι ἔργο ἑνός καλλιτέχνη ὁ ὁποῖος στήν εἰκονογραφία ἀκολουθεῖ πρότυπα τῆς τέχνης τῶν Παλαιολόγων, ἐνῶ προσωπογραφικά διαφοροποιεῖται ἀπό τούς παραδεδομένους φυσιογνωμικούς τύπους τοῦ ἁγίου Ἀρτεμίου καί ἁγίου Ἀρέθα. Καλλιτεχνικά μέ τόν ζωγραφικά ἀμελή τρόπο στήν ἀπόδοση τοῦ προσώπου, τήν ἔνταση στήν φωτοσκίαση, τά ἐλεύθερα γραμμικά φῶτα καί τήν χαλαρή ἔκφραση ἀντιπροσωπεύει τήν δραστηριότητα ἑνός ἐπαρχιακοῦ ἐργαστηρίου τῆς Μακεδονίας κατά τό πρῶτο ἥμισυ τοῦ 15ου αἰώνα[57].



*Εἰκ. 170. Ἅγιος Ἀρτέμιος καί ἅγιος Ἀρέθας. Πρῶτο μισό 15ου αἰώνα.*

### 58. Ὁ ἅγιος Ἰωαννίκιος, ἅγιος Σάββας, ἅγιος Παχώμιος, ἅγιος Ἐφραίμ ὁ Σῦρος (40x27,5 ἑκ.)

Οἱ τέσσερις ἅγιοι μοναχοί Ἰωαννίκιος, Σάββας, Παχώμιος, καί Ἐφραίμ, παριστάνονται ὁλόσωμοι σέ μία εἰκόνα ὁριζόντιου σχήματος μέ πλατύ αὐτόξυλο πλαίσιο (εἰκ. 171). Μέ χειρονομίες καί στάσεις ρυθμικά ἀλληλένδετες, ἡ παρατακτική τους διάταξη ἀποκτᾶ ρυθμό, καθώς ὁ ἅγιος Ἰωαννίκιος εἶναι ἐλαφρά στραμμένος πρός τόν ἅγιο Σάββα, πού ἀπεικονίζεται μετωπικός, ἐνῶ οἱ δύο τελευταῖοι κλίνουν ἐλαφρά ὁ ἕνας πρός τόν ἄλλον. Ὀφείλουμε νά σημειώσουμε ὅτι εἰκόνες ὁριζόντιου σχήματος μέ παρατακτική διάταξη τῶν ἁγίων δέν ἀπαντοῦν συχνά. Τό σχῆμα αὐτό καί ἡ διάταξη τῶν ἁγίων ἐπιλέγεται, συνήθως, γιά τήν ἀπεικόνιση τῶν πέντε μαρτύρων τῆς Σεβάστειας, ὅπως στίς εἰκόνες τῆς Μονῆς Μεγίστης Λαύρας (τέλος 11ου–ἀρχές 12ου αἰώνα), τῆς Μονῆς Βατοπαιδίου (εἰκ. 150) καί τῆς Μονῆς Χιλανδαρίου (γύρω στά 1400)[58], ἐνῶ σπανιότερα μπορεῖ νά συγκεντρώνει καί ὁμάδες ἄλλων ἁγίων, ὅπως στήν εἰκόνα τῶν τεσσάρων στρατιωτικῶν ἁγίων τῆς Μονῆς Χιλανδαρίου (1680/ 1681), ἀλλά καί στήν εἰκόνα μέ μορφές ἁγίων μοναχῶν (τρίτο τέταρτο 17ου αἰώνα) τῆς Μονῆς Παντοκράτορος[59]. Τό σχῆμα αὐτό καί ἡ θεματική του ἀπορρέει ἀπό τήν ἀπεικόνιση σέ συνεχῆ, παρατακτική σειρά, ἐν εἴδει ἀνεξαρτήτου πίνακος, ἁγίων μοναχῶν στήν μνημειακή ζωγραφική, ὅπως στόν Χριστό Βεροίας (1315), στό καθολικό τῆς Μονῆς Χιλανδαρίου (1321/22), στόν Ἅγιο Νικόλαο Ὀρφανό κ.ἄ[60].



*Εἰκ. 171. Ὁ ἅγιος Ἰωαννίκιος, ἅγιος Σάββας, ἅγιος Παχώμιος, ἅγιος Ἐφραίμ ὁ Σῦρος. Πρῶτο μισό 15ου αἰώνα.*



Εἰκ. 171. Ὁ ἅγιος Ἰωαννίκιος, ἅγιος Σάββας, ἅγιος Π

Τά γράμματα τῶν συνοδευτικῶν ἐπιγραφῶν τῶν ἀπεικονιζομένων μοναχῶν ἔχουν στήν πλειοψηφία τους ἐκπέσει, ὡστόσο ἡ ἐνδυμασία τους καί τά προσωπογραφικά τους χαρακτηριστικά μᾶς ἐπιτρέπουν τήν ἀναγνώρισή τους. Πρῶτος, ὁ ἅγιος Ἰωαννίκιος εἰκονίζεται γέρων, μακρυγένης, ἀνυπόδητος μέ κοντό, λαδί χιτώνα, καί σταυροφόρο ράβδο στό χέρι, χαρακτηριστικά πού ἀναφέρονται στήν περιγραφή τοῦ Διονυσίου τοῦ ἐκ Φουρνᾶ[61] καί ἐπαναλαμβάνονται στήν τοιχογραφία τῆς Τράπεζας τῆς Λαύρας (1535–1541) καί τοῦ καθολικοῦ τῆς Μονῆς Διονυσίου στά 1547. Ὁ ἀνάλαβος μπροστά στό στῆθος δείχνει ὅτι εἶναι μεγαλόσχημος μοναχός[62]. Στό χέρι του κρατάει εἱλητάριο μέ τήν ἐπιγραφή: ΚΑΠΝΟC ΤΟ CΜΗΝΟC Τ(ΩΝ) / ΜΕΛΙC [CΩΝ ΕΚΤΡ/Ε]ΠΕΙ Ψ[ΑΛ]/ΜΩΔΙΑ ΔΕ / ΔΑΙΜΟΝΩΝ / Τ(ΗΝ) C(ΦΗ)ΚΙΑΝ. Ἀκολουθεῖ ὁ ἅγιος Σάββας (εἰκ. 173) μέ μοναχικά ἐνδύματα καί κλειστό εἱλητάριο στά χέρια. Φοράει μακρύ, χειριδωτό χιτώνα, ἀνάλαβο καί κουκούλιο. Ὁ ἅγιος ταυτίζεται εὔκολα ἀπό τά λιγοστά γκριζόλευκα μαλλιά καί τήν χαρακτηριστική κοντή διχαλωτή γενειάδα[63], ὅπως καί στίς τοιχογραφίες τοῦ Χριστοῦ Βεροίας στά 1314/5, τοῦ Ἁγίου Νικολάου τοῦ Ὀρφανοῦ (1310–1320), τοῦ καθολικοῦ τῆς Μονῆς Παντοκράτορος (1360–1370), τῆς Τράπεζας τῆς Μονῆς Φιλοθέου στά 1540, τῆς Τράπεζας τῆς Μονῆς Σταυρονικήτα στά 1545/6 καί τοῦ καθολικοῦ τῆς Μονῆς Διονυσίου στά 1547 κ.ἀ[64]. Στήν συνέχεια εἰκονίζεται ὁ ἅγιος Παχώμιος ([Ο ΑΓΙΟC] ΠΑΧΩ[ΜΙΟC]), γέρων, ὀξυγένης, μέ μοναχικά ἐνδύματα μέ κουκούλιον στήν κεφαλή (εἰκ. 172), ὁ ὁποῖος ἐνῶ εὐλογεῖ μέ τό δεξιό χέρι κρατάει μέ τό ἄλλο ἀνοιχτό εἱλητάριο μέ δυσδιάκριτη ἐπιγραφή[65]. Τά συγκεκριμένα φυσιογνωμικά χαρακτηριστικά τοῦ ἁγίου ἀκολουθοῦν ἕνα πρότυπο πού ἀπαντᾶ ἀπό τόν 11ο αἰώνα στά ψηφιδωτά τοῦ Ὁσίου Λουκᾶ καί τῆς Νέας Μονῆς τῆς Χίου[66]. Τελευταῖος παριστάνεται ὁ ἅγιος Ἐφραίμ ὁ Σῦρος γέρων, μέ λίγα γένια, ἀκολουθώντας τήν περιγραφή τοῦ Διονυσίου τοῦ ἐκ Φουρνᾶ[67]. Φοράει καί αὐτός κουκούλιον στήν κεφαλή, καί ἐνῶ εὐλογεῖ κρατάει ἀνοιχτό εἱλητάριο μέ τήν χαρακτηριστική γιά τίς παραστάσεις του ἐπιγραφή: [ΠΑΡΡΗCΙΑ] / ΓΕΛ[Ω]ΤΙ CΥ/ ΓΚΕΚΡΑΜ/ΕΝΗ ΨΥΧ(Α)C/ ΑΠΟ ΓΕΙC ΕΥΧΕΡ/ΩC ΚΑΤΑ/CΤΡΕΦΕΙ. Ἀντίστοιχες ἀπεικονίσεις τοῦ ἁγίου συναντᾶμε στίς τοιχογραφίες τοῦ ναοῦ τοῦ Πρωτάτου (γύρω στά 1290), τοῦ Staro Nagoričino (1316–1318), τοῦ Παλαιοῦ Καθολικοῦ τῆς Μονῆς Ξενοφῶντος στά 1544, τοῦ καθολικοῦ τῆς Μονῆς Διονυσίου στά 1547, καθώς καί τοῦ παρεκκλησίου τοῦ Διονυσίου τοῦ ἐκ Φουρνᾶ στίς Καρυές στά 1711 κ.ἄ.[68].

Τά πρόσωπα τῶν εἰκονιζομένων ἁγίων, ἀποδίδονται ζωγραφικά μέ ἔνταση στήν σχέση φωτός σκιᾶς, μέ κηλίδες φωτός πού ἀντιφεγγίζουν καί οἱ ὁποῖες στό μέτωπο τοῦ ἁγίου Σάββα διατάσσονται γεωμετρικά (εἰκ. 172, 173). Ἡ κόμη καί ἡ γενειάδα διακρίνεται γιά τήν φλογόσχημη γραμμική διατύπωση σέ τόνους τοῦ γκριζοπράσινου, ἐνῶ ἡ πτυχολογία ὀργανώνεται σέ πλατιά, κάθετα, φωτεινά ἐπίπεδα μέ πτυχές εὐθύγραμμης καί ἄκαμπτης δωρικῆς σαφήνειας. Ἀνάλογη ζωγραφική διατύπωση στήν ἀπόδοση τοῦ προσώπου παρατηρεῖται στούς ἀποστόλους πού πλαισιώνουν τήν Παναγία Ὁδηγήτρια ἀμφιπρόσωπης εἰκόνας τῶν ἀρχῶν τοῦ 15ου αἰώνα στήν Μονή Παντοκράτορος καί στίς τοιχογραφίες τῶν μέσων τοῦ 15ου αἰώνα τῆς Μονῆς Lešani στήν Ἀχρίδα (1451/52)[69].

Σέ ἐκφραστικό ἐπίπεδο τά πρόσωπα εἶναι ρυτιδωμένα καί τραχειά, μέ μάτια μικρά, χωμένα βαθιά στίς κόγχες, δίνουν τήν ἐντύπωση ὅτι εἶναι «σκαμμένα» ἀπό τίς στερήσεις τῆς ἐρήμου καί τήν πνευματική ἄσκηση.

Τά προσωπογραφικά, τεχνικά χαρακτηριστικά, ὅπως καί ὁ ἐξπρεσιονιστικός χαρακτήρας τῆς ζωγραφικῆς τοῦ ἁγίου Ἰωαννικίου, τοῦ ἁγίου Ἐφραίμ καί κυρίως τοῦ ἁγίου Σάββα συνιστοῦν μέσα στό πρῶτο μισό τοῦ 15ου αἰώνα ἐπαρχιακές ἐκφράσεις πού ἀπηχοῦν τήν ζωγραφική ἐργαστηρίων τῆς Μακεδονίας κατά τήν ὕστερη περίοδο τῶν Παλαιολόγων, ὅπως εἶναι οἱ τοιχογραφίες τῆς Παλαιᾶς Μητροπόλεως Ἐδέσσης, οἱ τοιχογραφίες τοῦ καθολικοῦ τῆς Μονῆς Παντοκράτορος Ἁγίου Ὄρους (1360–1370) κ.ἄ[70].

*Εἰκ. 172 καί 173. (Ἑπόμενες σελίδες). Ὁ ἅγιος Παχώμιος καί ὁ ἅγιος Σάββας. Λεπτομέρεια τῆς εἰκ. 171.*





## 59. Ὁ ἅγιος Συμεών ὁ Στυλίτης καί ὁ ἅγιος Δαβίδ ὁ ἐν Θεσσαλονίκῃ (40x26 ἑκ.)

Στήν ἑπόμενη εἰκόνα παριστάνονται δύο ἅγιοι τῶν ὁποίων ὁ ἀσκητικός βίος παρουσιάζει πολλές ἀντιστοιχίες. Ὁ ἅγιος Συμεών ὁ Στυλίτης καί ὁ ἅγιος Δαβίδ ὁ ἐν Θεσσαλονίκῃ ἀπεικονίζονται μετωπικοί, ὁ ἕνας δίπλα στόν ἄλλο, ἐνῶ οἱ στάσεις καί οἱ χειρονομίες τους δημιουργοῦν ἕνα κλειστό σχῆμα ἐπικοινωνίας (εἰκ. 174). Ἡ ἀντιστοιχία στήν κοινή ἀπεικόνιση τῶν δύο αὐτῶν ἁγίων εἶναι φανερή. Ὁ κορμός τοῦ δέντρου στόν ὅσιο Δαβίδ ἀντιστοιχεῖ στό στῦλο τοῦ Συμεών τοῦ Στυλίτη, ἐνῶ ὁ ἀσκητικός βίος καί τῶν δύο ἐπέβαλε νά παραμένουν στήν θέση τους ἀδιαφορώντας γιά τίς καιρικές ἀντιξοότητες.

Ὁ ἅγιος Συμεών παριστάνεται ὡς τήν μέση πάνω στό στῦλο τῆς πνευματικῆς καί σωματικῆς ἀθλήσεως, προστατευόμενος ἀπό χαμηλό κιγκλίδωμα (εἰκ. 175). Τόν συνοδεύει ἡ ἐπιγραφή Ο ΑΓΙΟΣ / CΥ/ΜΕ/ΩΝ. Ὁ στῦλος ἀποδίδεται ὡς μαρμάρινος κίονας μέ τεκτονικό πυραμοειδές κιονόκρανο, ἐνῶ ὁ ἅγιος μέ ἄσπρα μαλλιά καί κοντή σγουρή γενειάδα φορεῖ στήν κεφαλή τό μοναχικό κουκούλιο καί κρατάει σταυρό μαρτυρίου. Μέ τό ὄνομα Συμεών ἑορτάζουν δύο ἅγιοι στυλίτες[71], ὁ Πρεσβύτερος, γνωστός καί ὡς Στυλίτης, ἀλλά καί Συμεών ὁ τῆς Μάνδρας, καί ὁ Νεώτερος, πού ἀκολούθησε τό παράδειγμα τοῦ προηγουμένου καί ἐπιγράφεται συνήθως ὡς ὁ Συμεών ὁ ἐν τῷ Θαυμαστῷ Ὄρει. Τά πορτραῖτα τους στήν βυζαντινή τέχνη εἶναι ἄφθονα, ἐνῶ ἡ εἰκονογραφία καί τά φυσιογνωμικά τους χαρακτηριστικά, δέν προσφέρουν στοιχεῖα διάκρισης, καθώς τά ἄσπρα γένια καί μαλλιά πού ἀποδίδουν τά χαρακτηριστικά τοῦ Πρεσβύτερου ἀπαντοῦν ἀργότερα καί στίς μορφές τοῦ Νεώτερου, ἐνῶ τό κουκούλιο πού χαρακτηρίζει ἀρχικά τόν Νεώτερο, υἱοθετεῖται στήν συνέχεια καί γιά τόν Πρεσβύτερο[72].

Ὁ ἅγιος Δαβίδ ἀπεικονίζεται ἐπίσης ὡς τήν μέση, πάνω στά κλαδιά ἑνός πλούσιου σέ φυλλώματα δέντρου (εἰκ. 176), προφανῶς μιᾶς ἀμυγδαλιᾶς, ὅπως μᾶς παραδίδει ὁ βίος του[73]. Ὁ δενδρίτης ἅγιος τῆς Θεσσαλονίκης εἶναι ντυμένος μέ μοναχικά ἐνδύματα, ἐνῶ ἡ γενειάδα του εἶναι ἰδιαιτέρως μακριά, ὅπως ἀναφέρουν ἄλλωστε τά κείμενα τοῦ βίου του, ἀλλά καί ἡ Ἑρμηνεία τοῦ Διονυσίου τοῦ ἐκ Φουρνᾶ[74]. Τόν συνοδεύει ἡ ἐπιγραφή Ο Α/ΓΙΟΣ/ ΔΑ(ΒΙ)Δ/ Ο ΕΝ ΘΕΣΣΑ/ΛΟΝΙ/ΚΗ. Στήν βυζαντινή τέχνη ἡ ἀπεικόνιση τοῦ ἁγίου σέ δέντρο δέν εἶναι ἰδιαίτερα διαδομένη. Τό παραπάνω εἰκονογραφικό σχῆμα ἀποτελεῖ δημιουργία τῶν χρόνων τῶν Παλαιολόγων, ὅπως φανερώνουν οἱ τοιχογραφίες στό παρεκκλήσιο τῆς Μονῆς τῆς Χώρας στήν Κωνσταντινούπολη (1318–1321), στόν Προφήτη Ἠλία Θεσσαλονίκης (1360–1370) καί στό Παλαιό Καθολικό τῆς Μονῆς Μεταμορφώσεως τῶν Μετεώρων (1484)[75].

Ἀπό τεχνική καί τεχνοτροπική ἄποψη οἱ μορφές τῶν ἁγίων εἶναι ἄσαρκες καί ἐπίπεδες, μέ πρόσωπα τραχιά, σκαμμένα ἀπό τήν πνευματική ἄσκηση (εἰκ. 175, 176), κρατώντας μνῆμες ἀπό τήν καλλιτεχνική παράδοση τῆς λεγόμενης Μακεδονικῆς σχολῆς. Αὐτό μποροῦμε νά τό διαπιστώσουμε συγκρίνοντας τίς μορφές τοῦ ἁγίου Συμεών καί τοῦ ἁγίου Δαβίδ μέ τίς ἀντίστοιχες μορφές τοῦ Πρωτάτου (γύρω στά 1290), τίς ὁποῖες ἔχουν ὡς μακρινό πρότυπο[76]. Τό τελευταῖο αὐτό στοιχεῖο χρονολογεῖ τήν εἰκόνα στά μέσα τοῦ 15ου αἰώνα, περίοδο κατά τήν ὁποία παρατηρεῖται στήν μνημειακή ζωγραφική τοῦ Ἁγίου Ὄρους καί μάλιστα στίς χαμένες τοιχογραφίες τοῦ παλιοῦ καθολικοῦ τῆς Μονῆς τοῦ Ἁγίου Παύλου (1447), ἐπιστροφή σέ εἰκονιστικούς τύπους καί καλλιτεχνικούς τρόπους τῆς «Μακεδονικῆς σχολῆς»[77].

## 60. Ἅγιος Ἰωάννης ὁ τῆς Κλίμακος (43x30 ἑκ.)

Ὁ ἅγιος Ἰωάννης τῆς Κλίμακος εἰκονίζεται γέρων μέ λευκά μαλλιά καί μακριά γενειάδα (εἰκ. 177), ὅπως ἀκριβῶς περιγράφεται στήν Ἑρμηνεία τοῦ Διονυσίου τοῦ ἐκ Φουρνᾶ[78]. Παριστάνεται ὁλόσωμος,

*Εἰκ. 174. Ὁ ἅγιος Συμεών ὁ Στυλίτης καί ὁ ἅγιος Δαβίδ ὁ ἐν Θεσσαλονίκῃ. Μέσα 15ου αἰώνα.*


ϹΥ
ΜΕ
ΩΝ



*Εἰκ. 175. Ὁ ἅγιος Συμεὼν ὁ Στυλίτης. Λεπτομέρεια τῆς εἰκ. 174.*
*Εἰκ. 176. Ὁ ἅγιος Δαβὶδ ὁ ἐν Θεσσαλονίκῃ. Λεπτομέρεια τῆς εἰκ. 174.*


ΟΕΝ
ΘΕϹϹΑ
ΛΟΝΙ
ΚΗ


ΘΕΝ
ΘΕϹϹΑ
ΛΟΝΙ
ΚΗ


ΤΗΣ ΚΛΙ
ΜΑΚΟΣ

σχεδόν μετωπικός, μέ ἐλαφρά ἀντικίνηση τοῦ σώματος καί ἐνδεδυμένος μέ τήν μοναχική ἐνδυμασία. Φοράει βαθυγάλαζο χιτώνα καί μελιτζανί μανδύα μέ ἀνοιχτοκάστανο ἀνάλαβο. Μέ τό δεξιό χέρι εὐλογεῖ, ἐνῶ μέ τό ἀριστερό κρατεῖ ἀνοιχτό εἰλητάριο μέ τήν ἐπιγραφή: ΑΝΑΒΑΙΝΕ/ΤΕ ΑΝΑΒΑΙΝΕΤΕ / ΑΝΑΒΑCΑC / ΠΡΟΘΥΜΩC ΕΝ Κ/ΑΡΔΙΑ ΑΔΕΛΦΟΙ/... Στήν ἄνω ἀριστερή γωνία τῆς εἰκόνας, παριστάνεται τεταρτοκύκλιο οὐρανοῦ ἀπό ὅπου προβάλλουν ἀκτῖνες, ἐνῶ δεξιά καί ἀριστερά τῆς κεφαλῆς ἀναγράφεται: Ο ΑΓ(ΙΟC) ΙΩ(ΑΝΝΗC) Ο ΤΗC ΚΛΙΜΑΚΟC.

Ὁ ἅγιος Ἰωάννης τῆς Κλίμακος, πού ἔζησε τόν 6ο αἰώνα, διετέλεσε γιά πολλά χρόνια ἡγούμενος τῆς Μονῆς Σινᾶ. Ἡ φήμη του στούς μοναστικούς κύκλους ὀφείλεται στό σύγγραμμά του, τήν περίφημη «Κλίμακα», ἡ ὁποία ἔγινε τό Εὐαγγέλιο τῶν ἀσκητῶν. Ἡ μνήμη του ἑορτάζεται τήν 30ήν Μαρτίου.

Ἀπό εἰκονογραφική ἄποψη[79], ἡ εἰκόνα τῆς Μονῆς Βατοπαιδίου ἀκολουθεῖ εἰκονογραφικό τύπο τοῦ ἁγίου πού συναντᾶται κατά τόν 11ο αἰώνα στά ψηφιδωτά τοῦ Ὁσίου Λουκᾶ καί τῆς Νέας Μονῆς Χίου[80], ἐνῶ στόν αἰώνα πού ἀκολουθεῖ παρουσιάζεται στίς τοιχογραφίες τοῦ Ἁγίου Νεοφύτου τῆς Κύπρου[81]. Κατά τά παλαιολόγεια χρόνια ὁ ἅγιος Ἰωάννης τῆς Κλίμακος ἀπαντᾶ στίς τοιχογραφίες τοῦ Πρωτάτου καί τῆς Περιβλέπτου Ἀχρίδας, στά ψηφιδωτά τῆς Παμμακαρίστου στήν Κωνσταντινούπολη[82], καθώς καί σέ φορητή εἰκόνα τοῦ Ρωσικοῦ Μουσείου στήν Ἁγία Πετρούπολη καί σέ μία σειρά φορητῶν εἰκόνων τῆς Μονῆς Σινᾶ[83].

Ἀπό καλλιτεχνική ἄποψη τό πρόσωπο τοῦ ἁγίου ἀποδίδεται ζωγραφικά μέ βαθύ, λαδοπράσινο προπλασμό καί φωτεινές κηλίδες στό μέτωπο, στίς παρειές καί στήν ράχη τῆς μύτης. Μάλιστα, παρατηρεῖται ἔνταση στήν σχέση φωτός καί σκιᾶς, πού συντείνει καί στήν ἔμφαση τοῦ ἐκφραστικοῦ στοιχείου. Ἀνάλογη τεχνική, ἐξπρεσσιονιστικοῦ χαρακτήρα, στήν ἀπόδοση τοῦ προσώπου παρατηρεῖται σέ ἔργα τῶν μέσων τοῦ 15ου αἰώνα, ὅπως εἶναι οἱ τοιχογραφίες στό μοναστήρι Lešani τῆς Ἀχρίδος (1451/52)[84].

Ἐπίσης, ὁ χιτώνας τοῦ ἁγίου ὀργανώνεται σέ πλατειές πτυχές, πού πέφτουν μέ δωρική σαφήνεια, ὅπως σέ εἰκόνα τοῦ πρώτου μισοῦ τοῦ 15ου αἰώνα τῆς Μονῆς Βατοπαιδίου (εἰκ. 171), ἀλλά καί σέ μορφές ὁλοσώμων ἁγίων τῆς Τράπεζας τῆς Μονῆς Ξενοφῶντος (1496–1497)[85].

Συμπερασματικά, ὁ ἅγιος Ἰωάννης τῆς Κλίμακος μέ τόν ἐξπρεσιονιστικό χαρακτήρα τῆς ζωγραφικῆς ἐντάσσεται στήν παραγωγή ἐργαστηρίου τῆς Μακεδονίας ἤ τοῦ Ἁγίου Ὄρους τῶν μέσων τοῦ 15ου αἰώνα.

### 61. Ἡ Κοίμηση τῆς Θεοτόκου (110x84 ἑκ.)

Ἡ εἰκόνα τῆς Κοίμησης τῆς Θεοτόκου (εἰκ. 178) παρουσιάζει σημαντικές ἀπώλειες τῆς ζωγραφικῆς ἐπιφάνειας στό δεξιό τμῆμα τῆς παράστασης, στό μεγαλύτερο τμῆμα τοῦ ἀριστεροῦ αὐτόξυλου πλαισίου, καθώς καί σέ ὁρισμένα σημεῖα τῆς ποδέας τῆς νεκρικῆς κλίνης.

Ἡ παράσταση τῆς Κοιμήσεως τῆς Θεοτόκου στήν εἰκόνα τῆς Μονῆς Βατοπαιδίου υἱοθετεῖ στά βασικά της στοιχεῖα ἕνα λιτό εἰκονογραφικό σχῆμα μέ τό ὁποῖο προβάλλονται τά δύο βασικά πρόσωπα τῆς σύνθεσης, ὁ Χριστός καί ἡ Παναγία. Ὁ Χριστός, πλαισιωμένος ἀπό μία ἰδιόμορφη ρομβοειδή δόξα, χωρίς ἀγγέλους, πού συνδέεται μέ τό ἡμικύκλιο τοῦ οὐρανοῦ στό ἐπάνω μέρος τῆς εἰκόνας, στέκεται μετωπικός καί κυριαρχεῖ στήν σύνθεση μέ ὑψηλή κορμοστασιά, κρατώντας τήν ψυχή τῆς Παναγίας σέ μορφή σπαργανωμένου βρέφους. Μπροστά τό σκήνωμα τῆς Παναγίας πάνω σέ φαρδύ καί ψηλό νεκροκρέββατο μέ δύο ἀναμμένα μανουάλια. Ἑκατέρωθεν τῆς νεκρικῆς κλίνης διατάσσονται σέ δύο πυκνούς ὁμίλους οἱ ἀπόστολοι, οἱ ὁποῖοι μέ τήν στάση, τίς χειρονομίες καί τήν ἔκφραση τοῦ προσώπου ἐκφράζουν διακριτικά τήν ὀδύνη τους γιά τήν Κοίμηση τῆς Παναγίας. Πρῶτος στήν ἀριστερή ὁμάδα, δίπλα στήν κεφα-

*Εἰκ. 177. Ἅγιος Ἰωάννης ὁ τῆς Κλίμακος. Μέσα 15ου αἰώνα.*



λή τῆς Παναγίας, εἶναι ὁ Πέτρος πού κρατεῖ θυμιατό, ἐνῶ στήν δεξιά ὁμάδα, πού δέν σώζεται, στά πόδια τῆς νεκρικῆς κλίνης θά πρέπει νά ἀπεικονιζόταν ὁ Παῦλος. Ἀπό τούς ὑπόλοιπους ἀποστόλους μποροῦμε νά ἀναγνωρίσουμε τόν Ἰωάννη πού σκύβει νά προσκυνήσει, τόν Ἀνδρέα πού ἀκολουθεῖ πίσω του συντετριμμένος, καί τόν Λουκᾶ μέ τήν tonsura στόν ἀριστερό ὅμιλο τῶν ἀποστόλων. Τήν παράσταση συμπληρώνουν δύο ἱεράρχες στά ἀριστερά, ἀπό τούς ὁποίους ὁ πρῶτος κρατάει κλειστό κώδικα, καί τουλάχιστον ἀκόμα ἕνας στά δεξιά, ὅπως μαρτυροῦν τά λείψανα τῆς σωζόμενης ζωγραφικῆς. Τόν κάμπο γεμίζουν οἱ δώδεκα ἀπόστολοι πού ἔρχονται ἐκ περάτων μέσα σέ νέφη, ἀνά ἕξι σέ κάθε πλευρά, στά ὁποῖα προηγοῦνται ἄγγελοι. Στό κέντρο τοῦ ἐπάνω πλαισίου τῆς εἰκόνας ἀναγράφεται ἡ ἐπιγραφή: Η ΚΟΙΜΗCΙC ΤΗC Θ(ΕΟΤΟ)ΚΟΥ.

Ἡ εἰκονογραφία τῆς εἰκόνας τῆς Μονῆς Βατοπαιδίου φαίνεται ὅτι ἀκολουθεῖ μεσοβυζαντινό στίς βασικές της ἀρχές τύπο, πού ἐπιζεῖ καί στούς παλαιολόγειους χρόνους[86]. Ὁρισμένα θέματα τῆς εἰκονογραφίας τῆς Κοίμησης, ὅπως οἱ γυναῖκες πού θρηνοῦν, τό ἐπεισόδιο τοῦ Ἰεφωνία, ἀλλά καί οἱ ἄγγελοι πού προβάλλουν σέ μονοχρωμία μέσα στήν δόξα τοῦ Χριστοῦ παραλείπονται. Ἡ ἀπουσία τῶν παραπάνω θεμάτων παρατηρεῖται αὐτή τήν ἐποχή καί στήν φορητή εἰκόνα τῆς Μονῆς τῆς Πάτμου (15ος αἰώνας), ἀλλά καί στήν παράσταση τῆς Κοίμησης πού κοσμεῖ τήν πίσω πλευρά τῆς Παναγίας τοῦ Don στήν Πινακοθήκη Tretiakov (τέλη 14ου αἰώνα)[87]. Στήν εἰκόνα τῆς Μονῆς Βατοπαιδίου ὁ παραπάνω χαρακτήρας ἐπιτείνεται μέ τήν παράλειψη τῶν οἰκοδομημάτων πού πλαισιώνουν συνήθως τήν σκηνή, κενό πού καλύπτεται μέ τήν ἀπεικόνιση τοῦ θέματος τῆς ἄφιξης τῶν ἀποστόλων σέ νέφη. Τό παραπάνω θέμα, γνωστό ἤδη στά μέσα τοῦ 10ου αἰώνα ἀπό τίς τοιχογραφίες τοῦ Tokali Kilise στήν Καππαδοκία, συναντᾶται κατά τόν 11ο αἰώνα στήν παράσταση τῆς Ἁγίας Σοφίας στήν Ἀχρίδα, ἀλλά καί στό λειτουργικό εἰλητάριο τοῦ Πατριαρχείου Ἱεροσολύμων, Σταυροῦ 109[88]. Στά τέλη τοῦ 12ου αἰώνα ἡ ἄφιξη τῶν ἀποστόλων ἀπαντᾶ στήν φορητή εἰκόνα τῆς Παναγίας Μαυριώτισσας στήν Καστοριά, καθώς καί στήν εἰκόνα τῆς Πινακοθήκης Tretiakov τῶν ἀρχῶν τοῦ 13ου αἰώνα[89], ἐνῶ στήν συνέχεια φαίνεται νά γνωρίζει μεγάλη διάδοση[90].

Ἀξιοσημείωτο χαρακτηριστικό τῆς εἰκόνας τῆς Μονῆς Βατοπαιδίου ἀποτελεῖ καί τό ἰδιόμορφο σχῆμα τῆς δόξας πού περιβάλλει τήν μορφή τοῦ Χριστοῦ. Τό σύνηθες σχῆμα τῆς δόξας στίς παραστάσεις τῆς Κοίμησης τῆς Θεοτόκου εἶναι τό ἐλλειπτικό, ἐνῶ στά παλαιολόγεια χρόνια κάνουν τήν ἐμφάνισή τους καί πιό πολύπλοκα σχήματα, ὅπως αὐτό στό Staro Nagoričino, στήν Gračanica καί στούς Ταξιάρχες τῆς Καστοριᾶς[91]. Μάλιστα, στήν περίπτωση τῆς εἰκόνας τῆς Μονῆς Βατοπαιδίου ἡ δόξα τοῦ Χριστοῦ συνδέεται μέ τό ἡμικύκλιο τοῦ οὐρανοῦ, σχῆμα τό ὁποῖο συναντᾶται σέ παραπλήσια μορφή στήν τοιχογραφία τῆς Μονῆς Marko (1366–1371), κοντά στά Σκόπια, καθώς ἐκεῖ παρουσιάζεται τό θέμα τῆς εἰσόδου τῆς ψυχῆς τῆς Θεοτόκου στίς οὐράνιες πύλες[92]. Παρόμοιο σχῆμα δόξας, πού ἐμπλουτίζεται πλέον μέ πλῆθος ἀγγέλων σέ μονοχρωμία, υἱοθετεῖ καί μία εἰκόνα τῆς Κοιμήσεως τῆς Θεοτόκου τῶν μέσων τοῦ 16ου αἰώνα στό Πρωτᾶτο, ὅπου στό σημεῖο σύνδεσης οὐρανοῦ καί δόξας εἰκονίζεται ἡ Μετάσταση τῆς Θεοτόκου[93].

Ἡ σύνθεση εἶναι λιτή, ἀρχαϊκή, καθώς ἀπουσιάζει ὁ ὅμιλος τῶν γυναικῶν καί τῶν ἀγγέλων, ἐνῶ μέ πυκνή, συμμετρική διάταξη ὀργανώνονται οἱ δύο ὅμιλοι τῶν ἀποστόλων καί ἱεραρχῶν ἑκατέρωθεν τοῦ Χριστοῦ καί τῆς νεκρικῆς κλίνης τῆς Παναγίας. Μέ συμμετρική, ἐπίσης, διάταξη ἀναπτύσσονται οἱ ἀπόστολοι ἐκ περάτων, πού εἰκονίζονται στό ἄνω τμῆμα τῆς εἰκόνας. Ἀνάλογο εἰκονογραφικό καί συνθετικό σχῆμα, μέ ἔξαρση στήν παρουσία τοῦ Χριστοῦ, πού ἀπεικονίζεται ὡς κάτω στά γόνατα, παρατηρεῖται σέ ἔργα τοῦ τέλους 14ου καί τοῦ πρώτου μισοῦ τοῦ 15ου αἰώνα, ὅπως εἶναι ἡ εἰκόνα τῆς Κοιμήσεως τῆς Θεοτόκου τῆς Συλλογῆς Tretiakov, πού ἀποδίδεται στόν Θεοφάνη τόν Ἕλληνα, καί ἡ ὁμόθεμη εἰκόνα τῆς Πάτμου[94], ἐνῶ ἔμφαση στήν παρουσία τῶν ἀποστόλων ἐκ περάτων ἐμφανίζεται σέ ρωσικές εἰκόνες τοῦ τέλους τοῦ 15ου αἰώνα τῆς σχολῆς τῆς Μόσχας[95].

*Εἰκ. 178. Ἡ Κοίμηση τῆς Θεοτόκου. Δεύτερο μισό 15ου αἰώνα.*



Εἰκ. 179. Κοίμηση τῆς Θεοτόκου. Ἀπόστολος ἐκ περάτων. Λεπτομέρεια τῆς εἰκ. 178.



*Εἰκ. 180. Κοίμηση τῆς Θεοτόκου. Ὁ ἅγιος Ἰωάννης ὁ Θεολόγος. Λεπτομέρεια τῆς εἰκ. 178.*



Σέ προσωπογραφικό ἐπίπεδο (εἰκ. 180, 182) οἱ μορφές ἐμφανίζονται μέ σαρκωμένα πρόσωπα, ἁδρά χαρακτηριστικά, μεγάλα μάτια μέ συγκρατημένη ἔκφραση, σχηματοποιημένη κόμη καί γενειάδα μέ πλατεῖς βοστρύχους. Τά πρόσωπα ἀποδίδονται μέ σταρένια σκιά καί περιορισμένες φωτεινές ἐπιφάνειες πού σημαίνονται μέ πλατιά γραμμικά φῶτα, ἐνῶ κόκκινες, ἀνεπαίσθητες πινελιές θερμαίνουν τήν σάρκα στίς παρειές.

Ἡ πτυχολογία, ὅπως μποροῦμε νά τήν δοῦμε στόν ἀπόστολο Πέτρο καί στόν Ἰωάννη τόν Θεολόγο (εἰκ. 181) εἶναι σκληρή καί ἀναπτύσσεται σέ πλατιά φωτεινά ἐπίπεδα γεωμετρικοῦ χαρακτήρα, πού διασποῦν τήν ἑνότητα τῆς ροῆς τοῦ ἐνδύματος. Ἀντίθετα, ἡ πτυχολογία στόν Ἰωάννη τόν Θεολόγο, εἶναι πλατιά καί ἀποδίδεται πλαστικά.

Σέ προσωπογραφικό καί τεχνικό ἐπίπεδο ὁ Ἰωάννης ὁ Θεολόγος (εἰκ. 180) ἔχει τήν καταγωγή σέ ἔργα τοῦ πρώτου μισοῦ τοῦ 15ου αἰώνα, ὅπως εἶναι ἡ εἰκόνα τοῦ Ἰωάννου τοῦ Θεολόγου πού προέρχεται ἀπό τήν Πάτμο(;) καί σήμερα βρίσκεται στήν Ἱερατική Σχολή τῆς Μόσχας[96]. Ὡστόσο, στενότερος εἶναι ὁ σύνδεσμος μέ ἔργα τοῦ τελευταίου τέταρτου τοῦ 15ου αἰώνα, ὅπως εἶναι οἱ τοιχογραφίες τῆς Τράπεζας τῆς Μονῆς Ξενοφῶντος (1497)[97]. Ἐπίσης, στό ἐκφραστικό πρόσωπο τοῦ Χριστοῦ, μέ τά ἔντονα ζυγωματικά, συνεχίζονται στό δεύτερο μισό τοῦ 15ου αἰώνα φυσιογνωμικοί τύποι εἰκόνων τῆς ὑστεροπαλαιολόγειας περιόδου, ὅπως εἶναι ἡ εἰκόνα τοῦ Χριστοῦ Παντοκράτορα τοῦ Μουσείου Βυζαντινοῦ Πολιτισμοῦ[98]. Παράλληλα σέ ὁρισμένα πρόσωπα, ὅπως αὐτό τοῦ Ἰωάννου τοῦ Θεολόγου, παρατηρεῖται ὅσμωση μέ φυσιογνωμικούς τύπους καί καλλιτεχνικούς τρόπους εἰκόνων Κρητικῆς σχολῆς τοῦ δευτέρου μισοῦ τοῦ 15ου αἰώνα, ὅπως εἶναι ὁ ἅγιος Ἰωάννης ὁ Θεολόγος πού πλαισιώνει τήν εἰκόνα τοῦ Χριστοῦ ἐνθρόνου τοῦ Ἀνδρέα Ρίτζου τῆς Πάτμου[99].

Ἀνακεφαλαιώνοντας, ἔχουμε τήν γνώμη ὅτι ὁ καλλιτέχνης τῆς εἰκόνας τῆς Κοιμήσεως τῆς Θεοτόκου μέ τό λιτό εἰκονογραφικό σχῆμα ἐνσωματώνει ἐκλεκτικά στά μέσα ἤ στό δεύτερο μισό τοῦ 15ου αἰώνα στοιχεῖα εἰκονογραφίας καί τεχνοτροπίας τῆς ὑστεροπαλαιολόγειας ζωγραφικῆς, τῆς Κρητικῆς σχολῆς καί τῆς τοπικῆς καλλιτεχνικῆς παράδοσης ἀντικλασικοῦ χαρακτήρα τοῦ 15ου αἰώνα.

*Εἰκ. 181. Κοίμηση τῆς Θεοτόκου. Λεπτομέρεια τῆς εἰκ. 178.*

**62. Ἅγιος Εὐθύμιος (45x33 ἑκ.)**

Δύο εἰκόνες, τοῦ ἁγίου Εὐθυμίου καί τοῦ ἁγίου Σάββα ἀνήκουν στό ἴδιο σύνολο καί εἶναι ἔργο τοῦ αὐτοῦ καλλιτέχνη (εἰκ. 184). Ὁ ἅγιος Εὐθύμιος εἰκονίζεται στηθαῖος καί μετωπικός. Τό πρόσωπό του εἶναι τριγωνικό, ἄσαρκο ἀπό τόν σωματικό κάματο καί τήν πνευματική ἄσκηση, μέ λίγα κοντά μαλλιά, ὑψηλό ρυτιδωμένο μέτωπο καί μακριά ὀξύληκτη γενειάδα. Εἶναι ἐνδεδυμένος μέ τό ἔνδυμα τοῦ μοναχοῦ καί κρατάει μέ τό ἀριστερό χέρι ἐνεπίγραφο εἰλητάριο, ἐνῶ μέ τό δεξιό εὐλογεῖ. Στό εἰλητάριο εἶναι αναγεγραμμένη ἡ ἀκόλουθη ἐπιγραφή: ΤΟ ΤΗΣ ΥΛΗΣ ΣΚΥΒΑΛΟΝ ΑΓΑΠΗΤΕ ΜΟΙ. Φέρει ἐγχάρακτο φωτοστέφανο πάνω στό χρυσό βάθος, ἐνῶ ἑκατέρωθεν τῶν ὤμων ἀναπτύσσεται ἡ ἐπιγραφή: Ο ΑΓ(ΙΟΣ) ΕΥΘΥΜΙΟΣ.

Ἡ εἰκόνα διατηρεῖται σέ καλή κατάσταση, ἔχει ὅμως ἀποκοπεῖ τό ἄνω πλαίσιο, προκειμένου νά προσαρμοστεῖ σέ νεώτερη ἀπό τήν ἀρχική θέση.

Ὁ ἅγιος Εὐθύμιος, ὁ ὁποῖος στά κείμενα ἀναφέρεται ὡς μέγας, συμπεριλαμβάνεται ἀνάμεσα στούς πιό δημοφιλεῖς μοναστικούς ἁγίους τοῦ πρώϊμου ἀσκητισμοῦ τῆς ἀνατολῆς[100]. Ἡ ζωή καί ἡ δράση του, πού ἐκτείνεται ἀπό τό τελευταῖο τέταρτο τοῦ 4ου ἕως τό τρίτο τέταρτο τοῦ 5ου αἰώνα, τοποθετεῖται κοντά στά Ἱεροσόλυμα καί θεωρεῖται ὡς ὁ πατέρας τοῦ παλαιστινιακοῦ μοναχισμοῦ. Ὁ ἅγιος Εὐθύμιος, τοῦ ὁποίου ἡ μνήμη ἑορτάζεται στίς 20 Ἰανουαρίου, ὑπῆρξε ἀπό τούς ἔνθερμους ὑποστηρικτάς τοῦ δόγματος τῶν δύο φύσεων τοῦ Χριστοῦ, ὅπως αὐτό διατυπώθηκε στήν Σύνοδο τῆς Χαλκηδόνος τό 451.

Ἡ παλαιοτέρα μνεία γιά τά προσωπογραφικά χαρακτηριστικά τοῦ ἁγίου περιέχεται στό βίο του, γραμμένο ἀπό τόν Κύριλλο τόν Σκυθοπολίτη τόν 6ο αἰώνα. Ἔτσι, πληροφορούμεθα γιά τόν ἅγιο Εὐθύμιο ὅτι: «ἦν τό εἶδος αὐτοῦ ἀγγελικόν, ἡ ἕξις ἄπλαστος, τό ἦθος πραΰτατον. Ἡ δέ φαινομένη τοῦ σώματος αὐτοῦ ὄψις στρογγυλοειδής τε ὑπῆρχεν καί φαιδρά καί λευκή καί εὐόμματος· ἦν δέ ὑποκόλοβος τήν ἡλικίαν καί ὁλοπόλιος ἔχων τόν πώγωνα μέγαν καί φθάνοντα ἕως τῆς κοιλίας καί ἀσινή πάντα τά μέλη αὐτοῦ»[101]. Τά βασικά αὐτά φυσιογνωμικά χαρακτηριστικά τοῦ ἁγίου περιέχονται καί στήν Ἑρμηνεία τοῦ Διονυσίου τοῦ ἐκ Φουρνᾶ, ὅπου περιγράφεται ὡς «γέρων φαλακρός, μακράν ἔχων τήν γενειάδα ἕως τούς μηρούς»[102].

Μία ἀπό τίς παλαιότερες ἀπεικονίσεις τοῦ ἁγίου εἶναι αὐτή πού σώζεται στίς τοιχογραφίες τῆς Santa Maria Antiqua στήν Ρώμη (ἀρχές 8ου αἰώνα). Στούς κατοπινούς αἰῶνες θά ἀπεικονιστεῖ μέ ἰδιαίτερη συχνότητα σέ εἰκονογραφημένα χειρόγραφα, σέ ἔργα μνημειακῆς ζωγραφικῆς καί σέ φορητές εἰκόνες[103], ὡς εἰκαστική ἔκφραση τῆς τιμῆς μέ τήν ὁποία ἡ ἐκκλησία περιβάλλει τόν ἅγιο. Ἀπό τίς γνωστές ἀπεικονίσεις τοῦ ἁγίου τήν περίοδο τῶν Μακεδόνων, Κομνηνῶν καί Παλαιολόγων ἀναφέρω, μεταξύ πολλῶν παραδειγμάτων, τό πορτραῖτο του στόν Κώδικα 43 τῆς Μονῆς Σταυρονικήτα, στό Μηνολόγιο τοῦ Βασιλείου τοῦ Β', στήν Ἁγία Σοφία Θεσσαλονίκης, στόν Ὅσιο Λουκᾶ Φωκίδος, στήν Νέα Μονή Χίου, στήν Παναγία Ἀσίνου καί στόν Ἅγιο Νεόφυτο Πάφου στήν Κύπρο, στούς Ἁγίους Ἀναργύρους Καστοριᾶς, στήν Πάτμο, στήν Mileševa τῆς μεσαιωνικῆς Σερβίας, στό Πρωτᾶτο, στήν Μονή τῆς Χώρας καί στήν Μονή Παμμακαρίστου στήν Κωνσταντινούπολη, στόν Ἅγιο Εὐθύμιο Θεσσαλονίκης, στήν Dečani καί στό Lesnovo τῆς μεσαιωνικῆς Σερβίας, στήν Μονή Παντοκράτορος Ἁγίου Ὄρους, κ.ἄ[104].

**63. Ἅγιος Σάββας (39x33 ἑκ.)**

Στήν εἰκόνα τοῦ ἁγίου Σάββα ὁ ἅγιος εἰκονίζεται, στηθαῖος, μετωπικός (εἰκ. 184). Εἶναι ἐνδεδυμένος μέ τό ἔνδυμα τοῦ μοναχοῦ καί κρατάει μέ τό ἀριστερό χέρι ἀνοιχτό εἰλητάριο, ἐνῶ μέ τό δεξιό εὐλογεῖ. Στό εἰλητάριο εἶναι ἀναγεγραμμένη ἡ ἀκόλουθη ἐπιγραφή: ΤΥ/ΦΩ[Ν]ΜΑΡΑΙΝΕΙ / ΤΟ ΔΡΟΣΩΔΕΣ /

*Εἰκ. 182. Κοίμηση τῆς Θεοτόκου. Ἀπόστολος Ἀνδρέας. Λεπτομέρεια τῆς εἰκ. 178.*




ΕΥΘΥΜΙΟ
ΤΟΤΗϹΥΛΗϹ
ϹΚΥΒΑΛΟΝΑ
ΓΑΠΗΤΕΜΟΙ




ΤΩΝ ΦΥΛΛ(ΩΝ)/, ΤΥΦΟΣ ΔΕ ΤΕ/ΦΡΕΙ ΤΗΣ ΨΥ/ΧΗΣ ΛΑΜΠΗ[ΔΟΝΑ]. Φέρει ἐγχάρακτο φωτοστέφανο πάνω στό χρυσό βάθος τῆς εἰκόνας, ἐνῶ ἑκατέρωθεν τῶν ὤμων ἀναπτύσσεται ἡ ἐπιγραφή Ο ΑΓ(ΙΟΣ) ΣΑΒΑΣ.

Ἡ εἰκόνα διατηρεῖται σέ καλή κατάσταση καί μόνο ἔχουν ἀποκοπεῖ τό ἄνω καί κάτω αὐτόξυλο πλαίσιο, προκειμένου ἡ εἰκόνα νά προσαρμοσθεῖ στήν νέα ἀπό τήν ἀρχική της θέση.

*Εἰκ. 183. Ὁ ἅγιος Εὐθύμιος. Τέλος 15ου αἰώνα.*
*Εἰκ. 184. Ὁ ἅγιος Σάββας. Τέλος 15ου αἰώνα.*

Ὁ ἅγιος Σάββας ὁ ἡγιασμένος (439–532), κορυφαῖος ἐκπρόσωπος τοῦ μοναχικοῦ βίου τῆς Παλαιστίνης κατά τόν 5ο καί 6ο αἰώνα, συνδέεται μέ τόν Μεγάλο Εὐθύμιο, καθ' ὅσον ἐμόνασε γιά κάποιο διάστημα στήν Μονή τοῦ ἁγίου στά Ἱεροσόλυμα. Ἔχει συνδέσει τό ὄνομά του μέ τήν ὁμώνυμη Λαύρα τήν ὁποία καί ἵδρυσε. Ἡ μνήμη του ἑορτάζεται στίς 5 Δεκεμβρίου[105].

Στήν «Ἑρμηνεία» τοῦ Διονυσίου τοῦ ἐκ Φουρνᾶ[106] ὁ ἅγιος περιγράφεται ὡς «γέρων, ἔχων τό γένειον εἰς δύο χωρισμένον καί τόν πώγωνα βαδαρόν». Τά βασικά αὐτά χαρακτηριστικά ἀναγνωρίζονται στήν εἰκόνα τῆς Μονῆς, στήν ὁποία εἰκονίζεται γέρων, μέ πλατύ σχεδόν ἀποστεωμένο πρόσωπο, φαλακρός, μέ ἐλάχιστα κοντά μαλλιά, διχαλωτή κοντή γενειάδα, ἔχοντας τό κρανίο προτεταμένο καί τό μέτωπο ἔντονα ρυτιδωμένο.

Τά προσωπογραφικά αὐτά χαρακτηριστικά τοῦ ἁγίου, ἀπαντοῦν ἤδη στό Μηνολόγιο τοῦ Βασιλείου τοῦ Β΄ καί στά ψηφιδωτά τοῦ Ὁσίου Λουκᾶ Φωκίδος[107]. Μάλιστα, στόν Ὅσιο Λουκᾶ ὁ ἅγιος Σάββας εἰκονίζεται νά κρατάει σταυρό, παρά τό γεγονός ὅτι δέν μαρτύρησε γιά τήν πίστη του[108]. Στίς μεταγενέστερες ἀπεικονίσεις τοῦ ἁγίου, ὅπως στίς τοιχογραφίες τοῦ Χριστοῦ Βεροίας (1314–1315), τοῦ Ἁγίου Νικολάου Ὀρφανοῦ Θεσσαλονίκης (1310–1320), τοῦ καθολικοῦ τῆς Μονῆς Παντοκράτορος (1360–1370)[109] κ.ἄ. τά προσωπογραφικά χαρακτηριστικά τοῦ φαλακροῦ ἁγίου, μέ τήν γκριζόλευκη γενειάδα καί τό κοντό διχαλωτό γένι παραμένουν ἀναλλοίωτα.

Ἡ εἰκόνα τοῦ ἁγίου Εὐθυμίου καί τοῦ ἁγίου Σάββα παρουσιάζουν κοινά τεχνικά καί τεχνοτροπικά χαρακτηριστικά. Ἀπό τυπολογική ἄποψη τό σῶμα τους εἶναι πλατύ καί εὔρωστο μέ στενούς ὤμους. Τά πρόσωπα, μέ τήν ρόδινη σάρκα καί τίς λαδοπράσινες σκιές, ἔχουν ρυτιδωμένο μέτωπο, ἔντονα ζυγωματικά, πού τονίζονται μέ γραμμικά παράλληλα φῶτα, ἐνῶ ἡ πτυχολογία παρά τό γεγονός ὅτι ἀναπτύσσεται σέ ἐπιμέρους γεωμετρικά ἐπίπεδα μέ βαθιές πτυχές, ἐπιτρέπει τήν ἀνάδειξη τοῦ σωματικοῦ ὄγκου.

Ἀνάλογα τεχνικά χαρακτηριστικά στήν ἀπόδοση τοῦ προσώπου, ὄχι ὅμως στήν ἴδια ποιότητα, παρατηροῦνται σέ τοιχογραφίες καί εἰκόνες τοῦ τελευταίου τέταρτου τοῦ 15ου αἰώνα στήν Βέροια, ὅπως στίς τοιχογραφίες τῆς Παναγίας Παλαιοφορίτισσας, τῆς Παναγίας Γοργοεπηκόου καί σέ εἰκόνα τοῦ ἁγίου Ἀθανασίου[110]. Ἐπίσης, τό σωματικό εὖρος τοῦ ἁγίου Εὐθυμίου καί τοῦ ἁγίου Σάββα, ὁ τρόπος πού ἀναπτύσσεται ἡ πτυχολογία, ἡ τραχύτητα τῶν προσωπογραφικῶν χαρακτηριστικῶν καί ἡ ἔνταση τοῦ βλέμματος, καρπός τῆς πνευματικῆς ἄσκησης, κατατάσσουν τίς δύο εἰκόνες σέ ἀντικλασικό ρεῦμα ζωγραφικῆς ἑνός, ἴσως, τοπικοῦ ἐργαστηρίου, ἀνάλογο μ' αὐτό πού παρήγαγε τίς τοιχογραφίες τῆς Τράπεζας τῆς Μονῆς Ξενοφῶντος (1496–1497) κ.ἄ.[111]. Παράλληλα, παρατηρεῖται στήν ἀπόδοση τοῦ προσώπου μιά ὄσμωση μέ ἔργα Κρητικῆς σχολῆς τοῦ τέλους τοῦ 15ου αἰώνα. Αὐτό φαίνεται ἐάν συγκρίνουμε τόν ἅγιο Σάββα μέ ἀδιάγνωστο μοναχό ἑνός φύλλου τριπτύχου (γύρω στά 1500) τῆς Συλλογῆς Ρ. Ἀνδρεάδη[112].

Συνοψίζοντας, ἔχουμε τήν γνώμη ὅτι οἱ εἰκόνες τοῦ ἁγίου Εὐθυμίου καί τοῦ ἁγίου Σάββα εἶναι ἔργο ἑνός ἀνωνύμου ζωγράφου τοῦ τέλους τοῦ 15ου αἰώνα, ὁ ὁποῖος ἀντλεῖ ἀπό τήν παράδοση ἐργαστηρίων τῆς Μακεδονίας τοῦ 15ου αἰώνα, ἐνώ παράλληλα διαφαίνεται ἡ ἐπαφή του μέ ἔργα τῆς Κρητικῆς σχολῆς στό τέλος τοῦ αἰώνα.

### 64. Χριστός Παντοκράτωρ (88x56 ἑκ.)

Ὁ Χριστός Παντοκράτωρ εἰκονίζεται σέ προτομή, εὐλογώντας μέ τό δεξιό καί κρατώντας μέ τό ἀριστερό χέρι κλειστό κώδικα (εἰκ. 185). Φοράει μελιτζανί χιτώνα καί γκριζόμαυρο ἱμάτιο. Τό βάθος τῆς εἰκόνας εἶναι χρυσοκίτρινο καί ὁ ἔνσταυρος φωτοστέφανος, πού ἀποδίδεται προοπτικά, πορτοκαλόχροος. Πάνω στό βάθος ἀναπτύσσονται οἱ ἀκόλουθες ἐπιγραφές: Ι(ΗΣΟΥ)Σ Χ(ΡΙΣΤΟ)Σ [Ο ΠΑΝ]ΤΟΚΡΑΤΩΡ.

Ἡ εἰκόνα διατηρεῖται σέ σχετικά καλή κατάσταση, παρά τήν ρηγμάτωση τοῦ ξύλου δεξιά καί τίς ἀπολεπίσεις τῆς ζωγραφικῆς καί τοῦ ὑποστρώματος ἀριστερά καί κατά τόπους στό αὐτόξυλο πλαίσιο. Μέ τίς ἀπολεπίσεις ἀποκαλύφθηκε ἡ ὕπαρξη παλαιοτέρου στρώματος ζωγραφικῆς, σωζόμενου σέ ἄγνωστη ἔκταση, ἀπό τό ὁποῖο διακρίνεται τό κόκκινο χρῶμα τοῦ αὐτόξυλου πλαισίου, τό λαδοπράσινο τοῦ βάθους καί τό χρυσό του φωτοστέφανου.




Ἀπό εἰκονογραφική ἄποψη ὁ ἀνώνυμος καλλιτέχνης ἀκολουθεῖ τόν καθιερωμένο ἀπό τήν παράδοση καί ἰδιαίτερα διαδεδομένο εἰκονογραφικό τύπο τοῦ Χριστοῦ Παντοκράτορος. Ἀπό καλλιτεχνική ἄποψη ὁ φυσιογνωμικός τύπος καί ἡ τεχνική ἀπόδοση τοῦ προσώπου μέ τίς λαδοπράσινες κοφτές σκιές καί τά γραμμικά, λαμπρά φῶτα, πού δίνουν τήν ἐντύπωση τοῦ ἐλεύθερου στιγμιαίου φωτισμοῦ, ἀνταποκρίνεται σέ φυσιογνωμικούς καί καλλιτεχνικούς τρόπους, πού ἀπαντοῦν σέ ἔργα τοῦ τελευταίου τέταρτου τοῦ 15ου αἰώνα ἐργαστηρίων τῆς Μακεδονίας, ὅπως εἶναι ἡ εἰκόνα τοῦ Χριστοῦ Παντοκράτορα ἀπό τόν ναό τῶν Ἁγίων Θεοδώρων Βεροίας[113]. Κοινή, ἐπίσης, ἀνάμεσα στά δύο ἔργα εἶναι ἡ ἀντίληψη στήν ἀπόδοση τῆς πτυχολογίας μέ τά φωτεινά ἐπίπεδα σέ τόνους τοῦ αὐτοῦ χρώματος, τά ὁποῖα στήν περίπτωση τοῦ ἱματίου δίνουν τήν ἐντύπωση ὅτι ἀντιφεγγίζουν[114].

Μετά τά παραπάνω ἔχουμε τήν γνώμη ὅτι ἡ εἰκόνα μέ τήν ἐλεύθερη τεχνική τοῦ σκιοφωτισμοῦ στό πρόσωπο, πού ἔρχεται σέ ἀντίθεση μέ τήν καλλιτεχνικά ἄψογη τεχνική ἔργων τῆς Κρητικῆς σχολῆς καί τήν προοπτική ἀπόδοση τοῦ φωτοστεφάνου[115] ἐντάσσεται σέ ἐργαστήριο τῆς Μακεδονίας τοῦ τέλους τοῦ 15ου αἰώνα.

*Εἰκ. 185. Χριστός Παντοκράτωρ. Τέλος 15ου αἰώνα.*



## Εἰκόνες τῆς Κρητικῆς σχολῆς τοῦ 15ου αἰώνα

### 65. Δέηση (40x31,5 ἑκ.)

Στόν ἄξονα τῆς εἰκόνας τῆς Δεήσεως εἰκονίζεται ὁ Χριστός ἔνθρονος σέ μεγαλύτερη κλίμακα ἀπό τίς δύο ἄλλες μορφές, τήν Παναγία καί τόν Ἰωάννη τόν Πρόδρομο (εἰκ. 186). Φοράει μελιτζανί χιτώνα καί ἀνοιχτογάλαζο ἱμάτιο, πού σχηματίζει πλούσιο ἀπόπτυγμα πάνω στόν ἀριστερό μηρό. Εὐλογεῖ μέ τό δεξιό, ἐνῶ μέ τό ἀριστερό κρατάει κλειστό κώδικα Εὐαγγελίου μέ διάλιθη καί μαργαριτοκόσμητη στάχωση. Ὁ ξύλινος, εὐρύς σέ διαστάσεις, σταρόχρωμος, διανθισμένος μέ χρυσογραφήματα θρόνος φέρει ὑψηλό, διπλῆς καμπυλότητας ἐρεισίνωτο, πού συνηθίζεται σέ εἰκόνες Κρητικῆς σχολῆς ἀπό τόν 15ο αἰώνα.

Ἑκατέρωθεν τοῦ Χριστοῦ εἰκονίζονται ὄρθιοι, κατά τό ἥμισυ πίσω ἀπό τόν θρόνο, ἡ Παναγία καί ὁ ἅγιος Ἰωάννης ὁ Πρόδρομος, σέ στάση τριῶν τετάρτων πρός τόν θεατή, δεόμενοι. Ἡ Παναγία φοράει μελιτζανί μαφόριο καί ὁ Πρόδρομος ὤχρινο χιτώνα καί πράσινο ἱμάτιο. Πάνω στό χρυσό βάθος μόλις διακρίνεται τό κόκκινο περίγραμμα τοῦ φωτοστεφάνου τοῦ Χριστοῦ, ἐνῶ ἀπό τίς ἐπιγραφές πού συνοδεύουν τίς μορφές διασώζεται ἡ ἐπιγραφή Ο ΑΓ(ΙΟΣ) ΙΩ(ΑΝΝΗΣ) Ο ΠΡΟ(ΔΡΟΜΟΣ).

Ἡ κατάσταση τῆς εἰκόνας, πού φέρει αὐτόξυλο πλαίσιο δέν εἶναι καλή, καθώς τό ἕνα τρίτο τῆς ζωγραφικῆς, στήν κάτω καί ἀριστερή πλευρά τῆς εἰκόνας, ἔχει ἐκπέσει.

Τό εἰκονογραφικό θέμα τῆς Δεήσεως, πού ἀναφέρεται στήν μεσολάβηση τῆς Παναγίας καί τοῦ ἁγίου Ἰωάννου τοῦ Προδρόμου γιά τήν σωτηρία τοῦ ἀνθρωπίνου γένους, ἐμφανίζεται στήν βυζαντινή τέχνη εἴτε ὡς κεντρικό θέμα τῆς πολυσύνθετης παράστασης τῆς Δευτέρας Παρουσίας, εἴτε ὡς κεντρικό θέμα τῆς πολυπρόσωπης μεγάλης Δεήσεως ἐπιστυλίου τέμπλου, εἴτε ὡς μεμονωμένο, ἀνεξάρτητο θέμα[1], ὅπως εἶναι ἡ περίπτωση τῆς εἰκόνας τῆς Μονῆς Βατοπαιδίου.

Ἀπό εἰκονογραφική ἄποψη ἡ Δέηση στήν εἰκόνα τῆς Μονῆς Βατοπαιδίου στήν στάση τοῦ Χριστοῦ καί στό πλούσιο ἀπόπτυγμα τοῦ ἱματίου του στόν ἀριστερό μηρό, στήν στάση καί στήν χειρονομία τῶν λιπόσαρκων μορφῶν πού τόν πλαισιώνουν, στόν τύπο καί στήν διακόσμηση τοῦ θρόνου, συνδέεται μέ μιά ὁμάδα ὁμόθεμων εἰκόνων, πού χρονολογοῦνται στόν 15ο αἰώνα καί ἐντάσσονται καλλιτεχνικά στά πλαίσια τῆς Κρητικῆς σχολῆς αὐτῆς τῆς περιόδου. Πρόκειται γιά τήν εἰκόνα τῆς Δεήσεως τῆς Συλλογῆς Ἁγίας Αἰκατερίνης Σιναϊτῶν στό Ἡράκλειο (ἀρχές 15ου αἰώνα), τήν εἰκόνα τῆς Δεήσεως στήν Ἁγία Μονή τῆς Βιάννου στήν Κρήτη, ἔργο ἀποδιδόμενο στόν κρητικό ζωγράφο Ἄγγελο, τήν εἰκόνα τῆς Δεήσεως στήν Μονή Σινᾶ, ἐνυπόγραφο ἔργο τοῦ Ἀγγέλου, τήν εἰκόνα Δεήσεως τῆς Συλλογῆς Κανελλόπουλου, τήν εἰκόνα Δεήσεως τοῦ Λονδίνου (δεύτερο τέταρτο 15ου αἰώνα), τήν εἰκόνα Δεήσεως στό Μουσεῖο τοῦ Hermitage, τήν εἰκόνα τῆς Δεήσεως στό Μουσεῖο Ἀντιβουνιώτισσας τῆς Κέρκυρας (δεύτερο μισό 15ου αἰώνα), ἔργο ἐνυπόγραφο τοῦ Νικολάου Τζαφούρη, τήν Δέηση στήν εἰκόνα τοῦ Νικολάου Ρίτζου στό Σεράγεβο[2] κ.ἄ.

Σέ συνθετικό ἐπίπεδο ὁ καλλιτέχνης ἐπιδιώκει νά προβάλει τήν θριαμβική μορφή τοῦ Χριστοῦ. Αὐτό ἐπιτυγχάνεται μέ τήν σωματικά μεγαλόπρεπη κορμοστασιά του, τοποθετημένη σέ πρῶτο ἐπίπεδο πάνω σέ ἐντυπωσιακά μεγάλο θρόνο, σέ ἀντίθεση μέ τίς λιπόσαρκες μορφές τῆς Παναγίας καί τοῦ ἁγίου Ἰωάννου τοῦ Προδρόμου, πού εἶναι τοποθετημένες σέ δεύτερο ἐπίπεδο. Ἀνάλογη συνθετική ἀντίληψη, πού ἔχει σκοπό νά τονίσει τόν ἐσχατολογικό χαρακτήρα τῆς παράστασης καί τόν ρόλο τοῦ Χριστοῦ ὡς σωτῆρος[3], παρατηρεῖται, κυρίως, σέ ἔργα τοῦ πρώτου μισοῦ τοῦ 15ου αἰώνα, ὅπως στήν Δέηση τῆς Συλλογῆς τῆς Ἁγίας Αἰκατερίνης τῶν Σιναϊτῶν στό Ἡράκλειο καί κυρίως στήν Δέηση τῆς Ἁγίας Μονῆς τῆς Βιάννου στήν Κρήτη, ἐνυπόγραφο ἔργο τοῦ Ἀγγέλου[4], Κρητικοῦ ζωγράφου τοῦ πρώτου μισοῦ τοῦ 15ου αἰώνα.

*Εἰκ. 186. Δέηση. Πρῶτο μισό 15ου αἰώνα.*

Ἐπίσης, τά προσωπογραφικά χαρακτηριστικά, τεχνικά καί τεχνοτροπικά, τοῦ Χριστοῦ, τῆς Παναγίας καί τοῦ ἁγίου Ἰωάννου Προδρόμου, παρά τήν ἔκπτωση τῆς ζωγραφικῆς στά πρόσωπα, συνάπτουν τόν ἀνώνυμο καλλιτέχνη τῆς εἰκόνας τῆς Μονῆς Βατοπαιδίου μέ τό ἔργο τοῦ Ἀγγέλου. Ἰδιαίτερα, ὁ Χριστός μέ τήν μεγαλοπρεπῆ κορμοστασιά, τό πλατύ μέ ἁδρά χαρακτηριστικά πρόσωπο, τήν πλούσια κόμη πού στεφανώνει τό κεφάλι, ἔχει τίς καταβολές του στό πρόσωπο τοῦ Χριστοῦ εἰκόνων τοῦ Ἀγγέλου, ὅπως ὁ Χριστός τῆς Δεήσεως στήν Ἁγία Μονή στήν Βιάννου στήν Κρήτη καί τόν Χριστό Παντοκράτορα τῆς Ζακύνθου[5]. Διαφέρει στήν ἀπουσία χρυσογραφίας στό ἱμάτιο (εἰκ. 187), πού ἐπιτρέπει τήν ἀπόδοση μιᾶς ρέουσας πτυχολογίας στήν ἀντίληψη ἔργων τῆς ὑστεροπαλαιολόγειας ζωγραφικῆς. Ἐπίσης, ἡ μορφή τῆς Παναγίας καί τοῦ Προδρόμου συνδέεται στενά μέ τά ἀντίστοιχα πρόσωπα τῆς εἰκόνας τῆς Δεήσεως στό Σινᾶ, ἐνυπόγραφο ἔργο τοῦ Ἀγγέλου[6].

Ἔτσι, ἡ εἰκόνα τῆς Δεήσεως σέ εἰκονογραφικό καί καλλιτεχνικό ἐπίπεδο ἀποτελεῖ πρώιμο ἔργο τῆς Κρητικῆς σχολῆς τοῦ 15ου αἰώνα, τοῦ ὁποίου ἡ παραγωγή ἔχουμε τήν γνώμη ὅτι ἐντάσσεται στόν κύκλο ἔργων τοῦ ἐργαστηρίου τοῦ Ἀγγέλου, Κρητικοῦ ζωγράφου τοῦ πρώτου μισοῦ τοῦ 15ου αἰώνα.



Εἰκ. 187. Ὁ Χριστός τῆς Δ...

## 66. Ὁ ἅγιος Ἰωσήφ ὁ ποιητής (49x41εκ.)

Ἀπό τήν πρώϊμη περίοδο τῆς Κρητικῆς σχολῆς σώζονται στήν Μονή τέσσερις ἐξαιρετικά ἐνδιαφέρουσες εἰκόνες, τῆς Δεήσεως, τοῦ ἁγίου Ἰωσήφ τοῦ ποιητοῦ, τῆς Συνάξεως τῶν ἀρχαγγέλων καί τοῦ ἁγίου Ἰωάννου τοῦ Θεολόγου. Οἱ εἰκόνες αὐτές, πού χρονικά κλιμακώνονται μέσα στόν 15ο αἰώνα, δέν ἀποτελοῦν παραγωγή τοπικῶν ἐργαστηρίων, ἀλλά εἶναι προϊόντα εἰσαγωγῆς στό Ἅγιον Ὄρος ἀπό τίς βενετοκρατούμενες περιοχές τῆς Ἑλλάδος.

Στήν εἰκόνα τοῦ ἁγίου Ἰωσήφ τοῦ ποιητοῦ[7] ὁ ἅγιος εἰκονίζεται καθήμενος πάνω σέ πολυτελή, ξύλινο θρόνο (εἰκ. 189), στραμμένος κατά τρία τέταρτα πρός τά δεξιά, ξετυλίγοντας εἰλητάριο (εἰκ. 188, 191), πού φέρει τό ἀκόλουθο κείμενο ἀπό τόν Ἀκάθιστο Ὕμνο «ΙΛΑΣΤΗΡΙΟΝ / ΤΟΥ ΚΟΣΜΟΥ / ΧΑΙΡΕ ΑΧΡΑΝ / ΤΕ ΔΕΣΠΟΙΝΑ / ΧΑΙΡΕ ΚΛΙΜ / ΑΞ ΓΗΘΕΝ ΠΑΝ / ΤΑΣ ΑΝΥΨΩ / ΣΑΣΑ ΧΑΡΙΤΙ / ΧΑΙΡΕ Η ΓΕΦΥ (ΡΑ)...» PG 105, στ. 1021Α). Φοράει λαδοπράσινο ἱμάτιο καί βαθυγάλαζο μανδύα, μοναχικό.

Μπροστά ἀπό τόν Ἰωσήφ, πάνω σ' ἕνα ἀναλόγιο, εἶναι ἀνοιχτός ἕνας κώδικας (εἰκ. 188), πού φέρει τό ἑξῆς κείμενο: «ΑΝΟΙΞΟ ΤΟ / ΣΤΟΜΑ ΜΟΥ / ΚΑΙ ΠΛΗΡΟΘΗ / ΣΕΤΕ ΠΝΕ(ΥΜΑΤΟΣ) / ΚΑΙ ΛΟΓΟΝ



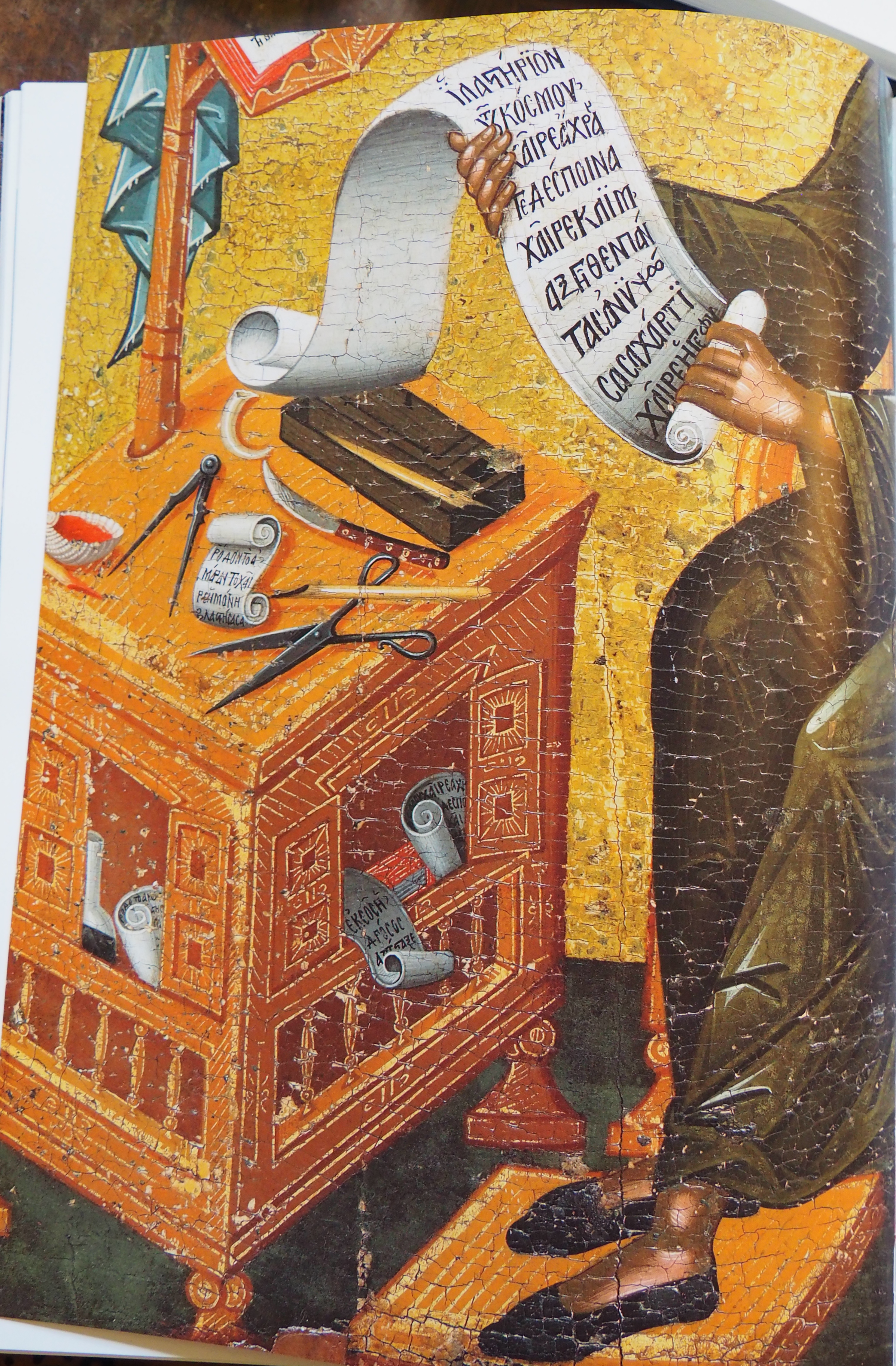
*Εἰκ. 188. Ὁ ἅγιος Ἰωσήφ ὁ ποιητής. Λεπτομέρεια τῆς εἰκ. 189.*



*Εἰκ. 189. Ὁ ἅγιος Ἰωσὴφ ὁ ποιητής. Πρῶτο μισό 15ου αἰώνα.*



*Εἰκ. 190. Ὁ ἅγιος Ἰωσήφ ὁ ποιητής. Λεπτομέρεια τῆς εἰκ. 189.*



/ ΕΡΕΥΞΟΜ (ΑΙ) / ΤΗ ΒΑΣΙΛΙΔΙ Μ(ΗΤ)ΡΙ ΚΑΙ ΟΦΘΗΣΟΜΑΙ / ΦΑΙΔΡΩΣ ΠΑ / ΝΗΓΥΡΙΖΩΝ / ΚΑΙ ΑΣΩ ΓΗΘΟ / ΜΕΝΟΣ ΤΑΥΤΗΣ / ΤΗΝ ΕΙΣΟΔΟΝ»[8]. Πάνω στό ἀναλόγιο (εἰκ. 191) εἰκονίζονται διάφορα σύνεργα γραφῆς, ὅπως διαβήτης, ψαλίδι, πένα, μαχαιρίδιο, κοχύλι, κασετίνα καί ἕνα μικρό εἱλητάριο μέ τήν ἐπιγραφή: «ΡΟΔΟΝ ΤΟ Α / ΜΑΡΑΝΤΟ / ΧΑΙ / ΡΕ Η ΜΟΝΗ / ΒΛΑΣΤΗΣΑΣΑ» (PG 105, στ. 1020A). Τά μικρά ράφια στίς πλευρές τοῦ ἀναλογίου περιέχουν δοχεῖα μέ μελάνι καί ἀνοιχτά εἱλητάρια μέ ἀποσπάσματα ἀπό τόν Ἀκάθιστο Ὕμνο: «ΕΚ ΣΟΥ Η / ΔΡΟΣΟΣ / ΑΠΕΣΤΑΞΕ...» (PG 105, στ. 1024A). Στό χρυσό βάθος τῆς εἰκόνας ἀναπτύσσεται ἡ ἐπιγραφή: Ο Α(ΓΙΟΣ) ΙΩΣΗΦ Ο ΠΟΙΗΤΗΣ. Ὁ θρόνος τοῦ ἁγίου εἶναι πολυτελής μέ καμπύλο ἐρεισίνωτο καί ἐρεισίχειρα, ἐνῶ ἡ ράχη του καταλήγει σέ στυλίσκους καί κονδύλους.

Ἀπό εἰκονογραφική ἄποψη ἡ ἀπεικόνιση τοῦ ἁγίου καθημένου μπροστά σ' ἕνα ἀναλόγιο ἀπορρέει ἀπό τήν ἀπεικόνιση καθημένων εὐαγγελιστῶν σέ μικρογραφίες χειρογράφων τοῦ 12ου καί 13ου αἰώνα[9]. Ὡστόσο, ὁ καλλιτέχνης τῆς εἰκόνας τῆς Μονῆς Βατοπαιδίου θά εἶχε ὡς ἄμεσο πρότυπο ἀπεικόνιση τοῦ ἁγίου, ἀνάλογη μ' αὐτή τοῦ νοτίου παρεκκλησίου τῆς Μονῆς τῆς Χώρας στήν Κωνσταντινούπολη (1318–1321), στήν ὁποία ὁ ἅγιος εἰκονίζεται, ὅπως ἀκριβῶς στήν εἰκόνα, καθήμενος μπροστά σ' ἕνα ἀναλόγιο, κρατώντας ἀνοιχτό εἱλητάριο καί φορώντας μοναχικό ἔνδυμα[10].

Ἀπό καλλιτεχνική ἄποψη ἐντυπωσιάζει στήν εἰκόνα ἡ πραγματολογική διάθεση στήν ἀπόδοση τῶν ἐργαλείων γραφῆς, ὅσο καί τῶν ἐπίπλων μέ τήν ἄφθονη χρυσογραφία (εἰκ. 189, 191), πού χαρακτηρίζει τρόπους τῆς Κρητικῆς σχολῆς[11]. Ἀπό τήν ἄλλη ἡ διαγώνιος τοποθέτηση τοῦ θρόνου καί τοῦ ἀναλογίου δημιουργεῖ τήν ἐντύπωση τοῦ χώρου πού ἀναπτύσσεται σέ βάθος.

Ἀπό τεχνική ἄποψη στό πρόσωπο τοῦ ἁγίου Ἰωσήφ (εἰκ. 190) ὁ λαδοπράσινος προπλασμός διαβαθμίζεται μαλακά μέ τό ρόδινο τῆς σάρκας, ἐνῶ τά γραμμικά φῶτα, χωρίς καλλιγραφική ξηρότητα, τονίζουν φωτισμένες ἤ προέχουσες ἐπιφάνειες τοῦ λαιμοῦ καί τοῦ προσώπου. Ἀποτέλεσμα μέ τήν τεχνική αὐτή νά ἀποδίδεται μεστά ὁ ὄγκος τοῦ προσώπου, ἐνῶ παράλληλα σέ ἐκφραστικό ἐπίπεδο ἐπιδιώκεται νά ἀποδοθεῖ μέ ἔνταση στό βλέμμα ἡ αὐτοσυγκέντρωση τοῦ ποιητοῦ.

Ἀνάλογη τεχνική στήν ἀπόδοση τοῦ προσώπου, πού συνεχίζει τρόπους τῆς ὕστερης περιόδου τῶν Παλαιολόγων, διαπιστώνουμε σέ ἔργα τοῦ 15ου αἰώνα, ὅπως εἶναι οἱ τοιχογραφίες τοῦ Ἁγίου Κωνσταντίνου στό Ἄβδου τῆς Κρήτης (1445), ἔργο τοῦ Μανουήλ καί Ἰωάννη τῶν Φωκάδων, ὁ Ἰωάννης Θεολόγος ἀπό τήν εἰκόνα τοῦ Χριστοῦ ἐνθρόνου στήν Πάτμο, ἔργο τοῦ Ἀνδρέα Ρίτζου (δεύτερο μισό 15ου αἰώνα), καί κυρίως ὁ ἀπόστολος Παῦλος ἀπό τό βημόθυρο τῆς Συλλογῆς Οἰκονομοπούλου (πρῶτο μισό τοῦ 15ου αἰώνα)[12]. Μέ τήν τελευταία εἰκόνα ὁ ἅγιος Ἰωσήφ παρουσιάζει στενή σχέση ὄχι μόνο στήν τεχνική ἀπόδοση, ἀλλά καί στήν ὀργάνωση τῶν ὄγκων τοῦ προσώπου.

Μέ βάση τά παραπάνω ἔχουμε τήν γνώμη ὅτι ἡ εἰκόνα τοῦ ἁγίου Ἰωσήφ τοῦ ποιητοῦ κατατάσσεται σέ ἔξοχα, πρώιμα ἔργα τῆς Κρητικῆς σχολῆς τοῦ πρώτου μισοῦ ἤ τῶν μέσων τοῦ 15ου αἰώνα, τά ὁποῖα βρίσκονται πολύ κοντά σέ Κωνσταντινοπολίτικα πρότυπα, ὅπως ἄλλωστε συμβαίνει καί μέ τόν εἰκονογραφικό τύπο τῆς εἰκόνας τοῦ Ἰωσήφ[13].

## 67. Χριστός Παντοκράτωρ (61x47 ἑκ.)

Οἱ δύο εἰκόνες πού ἀκολουθοῦν, τοῦ Χριστοῦ Παντοκράτορος καί τῆς Παναγίας Ὁδηγήτριας, ἔχουν τίς ἴδιες διαστάσεις καί εἶναι ἔργο τοῦ ἰδίου καλλιτέχνη. Προέρχονται ἀπό τό τέμπλο τοῦ παρεκκλησίου τοῦ Κελλίου τοῦ Ἁγίου Προκοπίου τῆς Μονῆς Βατοπαιδίου, ὅπου ἦταν τοποθετημένες ὡς δεσποτικές[14].

Στήν εἰκόνα τοῦ Χριστοῦ ὁ καλλιτέχνης τόν ἀποδίδει στόν καθιερωμένο καί ἰδιαίτερα διαδεδομένο εἰκονογραφικό τύπο τοῦ Χριστοῦ Παντοκράτορα (εἰκ. 193). Ὁ Χριστός εἰκονίζεται στηθαῖος, μετωπικός,

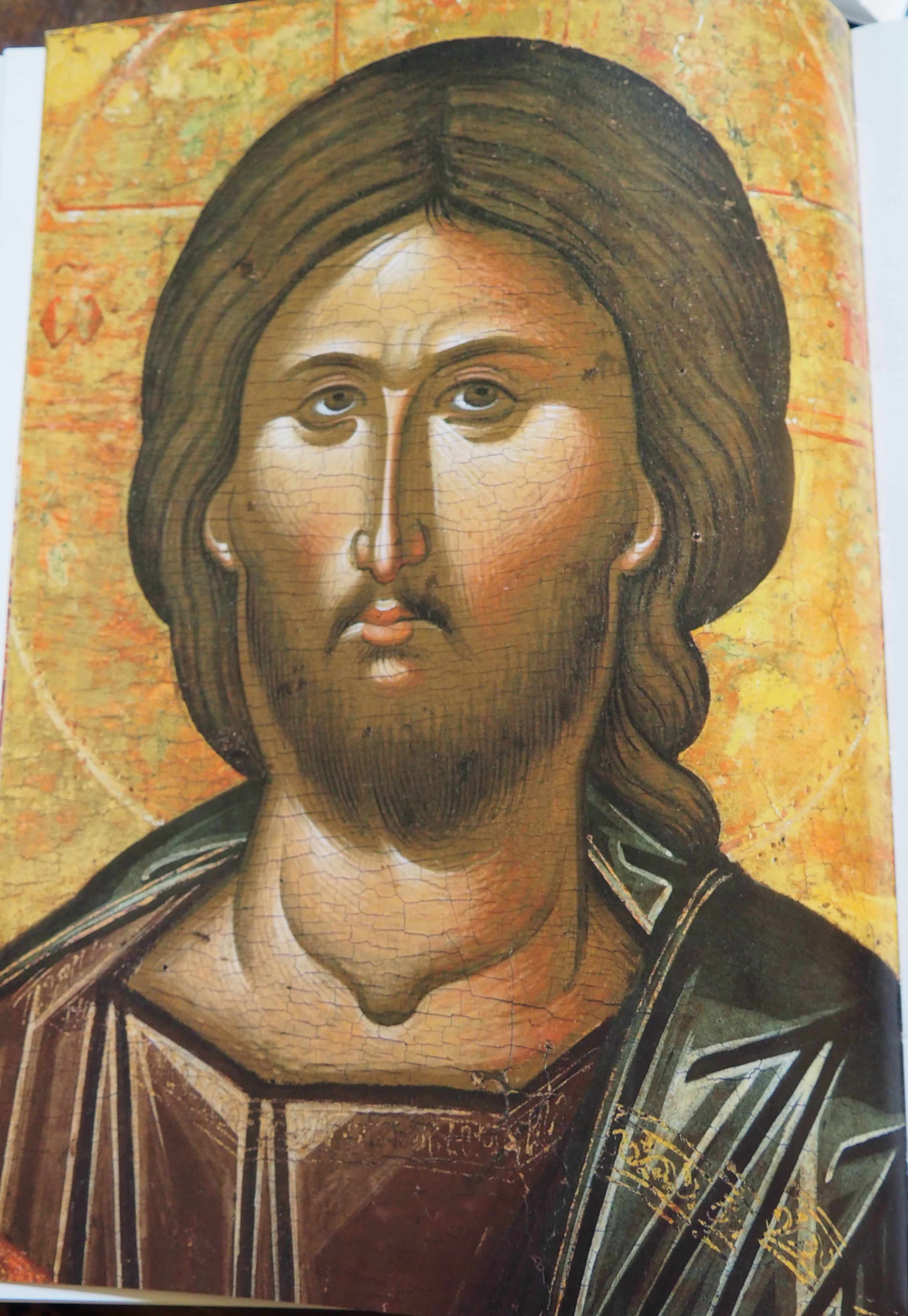
*Εἰκ. 191. Ὁ ἅγιος Ἰωσήφ ὁ ποιητής. Λεπτομέρεια τῆς εἰκ. 189.*




*Εικ. 192. Παναγία Ἐλεούσα. Δεύτερο μισό 15ου αἰώνα.*




*Εικ. 193. Χριστός Παντοκράτωρ. Δεύτερο μισό 15ου αιώνα.*



μέ ἐλαφρά στροφή τοῦ σώματος καί τῆς κεφαλῆς πρός τά ἀριστερά ἐνῶ στρέφει τό βλέμμα του πρός τόν προσκυνητή. Μέ τό ἀριστερό χέρι κρατάει πρό τοῦ στήθους κλειστό κώδικα, ἐνῶ μέ τό δεξιό εὐλογεῖ. Φοράει καστανό, ὀρθόσημο χιτώνα καί πρασινογάλαζο ἱμάτιο. Ὁ φωτοστέφανος, ἀφημένος πάνω στό χρυσό βάθος φέρει διάστικτο περίγραμμα καί τήν γνωστή ἐπιγραφή Ο ΩΝ στίς κεραῖες τοῦ σταυροῦ, πού ὁρίζονται μέ κόκκινη γραμμή. Πάνω στό χρυσό βάθος ἀναπτύσσεται ἡ ἐπιγραφή: Ι(ΗΣΟΥ)Σ Χ(ΡΙΣΤΟ)Σ Ο ΠΑΝΤΟΚΡΑΤΩΡ.

Ἡ κατάσταση τῆς εἰκόνας, ἐάν ἀφαιρέσουμε κάποιες φθορές τῆς ζωγραφικῆς καί τοῦ ὑποστρώματος πάνω στό αὐτόξυλο πλαίσιο εἶναι πολύ καλή. Μάλιστα, ὁρισμένες ἐπιζωγραφήσεις πού ἔφερε στόν κώδικα, ὅπως καί νεώτερη, ἀνθική διακόσμηση στόν φωτοστέφανο, καί στό αὐτόξυλο πλαίσιο, ἀφαιρέθηκαν κατά τήν συντήρηση.

Τυπολογικά καί προσωπογραφικά ὁ Χριστός διακρίνεται μέ τό πλατύ, εὔρωστο σῶμα, πού καταλήγει σέ μακρόστενο πρόσωπο μέ καλοσχεδιασμένα χαρακτηριστικά, διχαλωτή γενειάδα καί πλούσια κόμμωση.

Ἐπίσης, ὁ φυσιογνωμικός τύπος διακρίνεται μέ τό συνοφρυωμένο πρόσωπο καί τήν αὐστηρότητα στήν ἔκφραση (εἰκ. 194). Στήν τεχνική ἀπόδοση ξεχωρίζει μέ τό μαλακό πέρασμα ἀπό τήν λαδοπράσινη σκιά στήν ρόδινη σάρκα, πού θερμαίνεται μέ τό διάχυτο κόκκινο χρῶμα πού μεσολαβεῖ στό μέτωπο, στίς παρειές καί στό λαιμό, καί τήν «ζωγραφική» μαλακότητα τῶν γραμμικῶν φώτων στό ὁλόφωτο πρόσωπο. Τά παραπάνω τεχνικά χαρακτηριστικά στήν ἀπόδοση τοῦ προσώπου καί τῶν χεριῶν, πού προσδίδουν στήν εἰκόνα τήν ὑφή τῆς τοιχογραφίας, τοποθετοῦν τήν εἰκόνα τοῦ Χριστοῦ Παντοκράτορα στό δεύτερο μισό τοῦ 15ου αἰώνα καί τήν ἐντάσσουν στήν δραστηριότητα ἑνός ἐργαστηρίου πού κρατάει μνῆμες ἀπό τήν παράδοση τῆς ὑστεροπαλαιολόγειας ζωγραφικῆς· παράλληλα συνδέεται μέ τρόπους τῆς Κρητικῆς σχολῆς, τούς ὁποίους ἀναπαράγει μέ ζωγραφικά χυμώδη τρόπο, χωρίς δηλαδή τήν καλλιγραφική ξηρότητα τῆς σχολῆς αὐτῆς.

### 68. Παναγία Ἐλεούσα (61x46 ἑκ.)

Ἡ Παναγία εἰκονίζεται σέ προτομή μέ ἐλαφρά στροφή τοῦ σώματος καί κλίση τῆς κεφαλῆς πρός τόν Χριστό, ἐνῶ τό βλέμμα της εἶναι στραμμένο πρός τόν θεατή (εἰκ. 192). Μέ τό ἀριστερό χέρι κρατάει τόν Χριστό, ἐνῶ τό δεξιό τό ὑψώνει πρό τοῦ στήθους σέ χειρονομία ἱκεσίας. Φοράει γαλαζοπράσινο χιτώνα μέ χρυσοστόλιστη περίκλειση καί κόκκινο μαφόριο μέ χρυσή παρυφή πού περιορίζεται γύρω ἀπό τό πρόσωπο. Ἀπό τήν ἐσωτερική πλευρά τῆς χρυσῆς περίκλεισης τοῦ μαφορίου καί σ' ὅλη τήν ἔκταση τῆς παρυφῆς του εἶναι κεντημένα λευκά κρινάνθεμα. Ὁ Χριστός μέ ὑψωμένο τό κορμί του ἀτενίζει μέ τρυφερότητα τήν Παναγία. Κρατάει κλειστό εἰλητάριο μέ τό ἀριστερό χέρι, ἐνῶ μέ τό δεξιό εὐλογεῖ. Τά ἔνδυμά του ἀποδίδεται σέ θερμό πορτοκαλί χρῶμα καί φωτίζεται περίτεχνα μέ χρυσοκονδυλιά. Τά φωτοστέφανα τῆς Παναγίας καί τοῦ Χριστοῦ, ἀφημένα πάνω στό χρυσό βάθος, ἔχουν τό περίγραμμά τους διάστικτο. Πάνω στό χρυσό βάθος ἀναπτύσσονται οἱ ἐπιγραφές: Μ(ΗΤΗ)Ρ Θ(ΕΟ)Υ Η ΕΛΕΟΥΣΑ ΚΑΙ Ι(ΗΣΟΥ)Σ Χ(ΡΙΣΤΟ)Σ. Κατά μῆκος τοῦ κάτω αὐτόξυλου πλαισίου εἶναι ἀναγεγραμμένη ἡ ἀκόλουθη νεώτερη ἐπιγραφή: Ἔτι δεώμεθα ΔΕΣΠΗΝΑ ΗΠΕΡ ΤΟΝ ΥΣΒΟΝ (εὐσεβῶν) ΧΡΗΣΤΗαννον καί ΙΠΕΡ τοῦ δούλου Θ(ε)οῦ μ(ονα)χ(ού) Θεοφίλου ΜΕΤΑ ΤΗΣ σινοδήας αὐτοῦ...

Ἀπό εἰκονογραφική ἄποψη[15] ἡ Παναγία Ἐλεούσα τῆς Μονῆς Βατοπαιδίου ἀκολουθεῖ μία παραλλαγή τοῦ βασικοῦ εἰκονογραφικοῦ τύπου τῆς Παναγίας Ὁδηγήτριας, πού σπάει τήν μετωπικότητα τῆς Παναγίας, μέ τήν ἐλαφρά στροφή καί τήν τρυφερή κλίση τῆς κεφαλῆς της πρός τόν Χριστό. Παράλληλα, ὁ Χρι-

*Εἰκ. 194. Χριστός Παντοκράτωρ. Λεπτομέρεια τῆς εἰκ. 193.*



στός δέν εἰκονίζεται μετωπικά, ἀλλά στρέφει τό σῶμα του πρός τήν Παναγία, πρός τήν ὁποία κατευθύνει καί τό βλέμμα του. Ἔτσι, ἀνάμεσα στά δύο πρόσωπα τοῦ θέματος δημιουργεῖται ἕνας τρυφερός σύνδεσμος, πού διαφοροποιεῖ τήν εἰκόνα μας ἀπό τόν ἱερατικά αὐστηρό τύπο τῆς Παναγίας Ὁδηγήτριας, σύμφωνα μέ τόν ὁποῖο ὁ Χριστός καί ἡ Παναγία εἰκονίζονται αὐστηρά μετωπικά.

Ὁ τύπος αὐτός τῆς στηθαίας ἀριστεροκρατούσας Θεοτόκου ἀπαντᾶ ἀπό τήν μεσοβυζαντινή περίοδο[16] γιά νά παγιωθεῖ τήν περίοδο τῶν Παλαιολόγων[17]. Μάλιστα θά γνωρίσει, ἰδιαίτερη διάδοση σέ ἔργα τῆς Κρητικῆς σχολῆς τοῦ 15ου αἰώνα, ὅπως εἶναι ἡ εἰκόνα τῆς Θετόκου Ἐλεούσας Ἰδιωτικῆς Συλλογῆς στήν Κέρκυρα[18], ἡ εἰκόνα τοῦ Campo Santo Teutonico στήν Ρώμη, ἐνυπόγραφο ἔργο τοῦ Ἀ. Ρίτζου, ἡ εἰκόνα τοῦ Δημοτικοῦ Μουσείου Τεργέστης[19], ἡ εἰκόνα Ἰδιωτικῆς Συλλογῆς τῶν Ἀθηνῶν, ἐνυπόγραφο ἔργο τοῦ Νικ. Λαμπούδη, ἡ εἰκόνα τῆς Συλλογῆς Βελιμέζη, δύο εἰκόνες τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου Ἀθηνῶν κ.ἄ[20].

Ἡ προσωνυμία «Ἐλεοῦσα» στήν εἰκόνα τῆς Μονῆς Βατοπαιδίου, σύμφωνα μέ τά πορίσματα τῆς ἔρευνας, δέν συνοδεύει ἀποκλειστικά ἕνα συγκεκριμένο εἰκονογραφικό τύπο τῆς Παναγίας, ἀλλά συνιστᾶ ἰδιότητα τῆς Παναγίας, καθώς ἀνταποκρίνεται μέ εὐσπλαγχνία στίς ἱκεσίες τῶν πιστῶν καί μεσιτεύει στόν Χριστό γιά τήν σωτηρία τους. Ἔτσι, ἡ προσωνυμία Ἐλεοῦσα συνοδεύει ἀπεικονίσεις τῆς Παναγίας ἀδιακρίτως τοῦ εἰκονογραφικοῦ τύπου πού ἀκολουθεῖ σέ τοιχογραφίες καί φορητές εἰκόνες ἀπό τόν 13ο αἰώνα, μέ παλαιότερη μία εἰκόνα ἀπό τό Κτῆμα τῆς Πάφου στήν Κύπρο (13ος αἰώνας)[21]. Ἀπαντᾶ, ἐπίσης, σέ ἀπεικονίσεις τῆς Παναγίας Γλυκοφιλούσας στήν Μακεδονία, στό Ἅγιον Ὄρος[22] καί στήν μεσαιωνική Σερβία τοῦ 14ου καί 15ου αἰώνα[23], ὅπως καί σέ φορητές εἰκόνες, ἐπίσης τῆς Παναγίας Γλυκοφιλούσας, Κρητικῆς σχολῆς ἀπό τόν 15ο αἰώνα[24]. Μάλιστα, ἡ προσωνυμία Ἐλεοῦσα ἀπαντᾶ καί σέ εἰκόνες Κρητικῆς σχολῆς τοῦ αὐτοῦ εἰκονογραφικοῦ τύπου μ' αὐτόν τῆς εἰκόνας τῆς Παναγίας τῆς Μονῆς Βατοπαιδίου, ὅπως σέ εἰκόνα ἰδιωτικῆς Συλλογῆς στήν Κέρκυρα (15ος αἰώνας), σέ εἰκόνα ἰδιωτικῆς Συλλογῆς στήν Ἀθήνα (15ος αἰώνας) ἔργο τοῦ Νικ. Λαμπούδη, σέ εἰκόνα τῆς Μονῆς Γωνιᾶς τοῦ Νομοῦ Χανίων (γύρω στό 15ο αἰώνα)[25] κ.ἄ.

Ἀπό καλλιτεχνική ἄποψη ὁ φυσιογνωμικός τύπος τῆς Παναγίας (εἰκ. 195) καί τοῦ Χριστοῦ, τά προσωπογραφικά, καλοσχεδιασμένα χαρακτηριστικά, ὁ λυρισμός τῶν στάσεων καί κινήσεων, ἡ γλυκύτητα τῆς μελαγχολικῆς ἔκφρασης παραπέμπουν σέ μιά σειρά εἰκόνων Κρητικῆς σχολῆς τοῦ δεύτερου μισοῦ τοῦ 15ου αἰώνα, ὅπως εἶναι ἡ Παναγία Ἐλεοῦσα Ἰδιωτικῆς Συλλογῆς στήν Κέρκυρα, δύο εἰκόνες τῆς Παναγίας Ὁδηγήτριας τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου Ἀθηνῶν, μία εἰκόνα τῆς Παναγίας Ὁδηγήτριας Ἰδιωτικῆς Συλλογῆς στήν Θεσσαλονίκη, ἡ εἰκόνα τῆς Παναγίας Ἐλεούσας στήν Μονή Γωνιᾶς Χανίων κ.ἄ.[26]. Διαφοροποιεῖται ἀπό τίς παραπάνω εἰκόνες μέ τήν μαλακή, ζωγραφικοῦ χαρακτήρα φωτοσκίαση πού ἀποδίδει μέ ἁβρότητα τήν σάρκα τοῦ προσώπου, χωρίς τήν καλλιγραφική ξηρότητα ἔργων τῆς Κρητικῆς σχολῆς. Ἀπό τήν ἄποψη αὐτή ἀπηχεῖ τρόπους ἔργων ὑστεροβυζαντινῆς τέχνης τοῦ πρώτου μισοῦ τοῦ 15ου αἰώνα, ὅπως εἶναι ἡ εἰκόνα τῆς Γεννήσεως τῆς Συλλογῆς Λοβέρδου στό Βυζαντινό Μουσεῖο, (πρῶτο μισό 15ου αἰώνα), στήν ὁποία σημειώνεται σύζευξη τρόπων τῆς ὑστεροπαλαιολόγειας παράδοσης καί τῆς Κρητικῆς σχολῆς[27].

Ἡ πτυχολογία μέ τίς εὐθύγραμμες, βαθιές πτυχές ἀναπτύσσεται σέ πλατιά ἐπίπεδα μέ γεωμετρικά φωτεινά σχήματα πού κλιμακώνονται καί στερεομετρική ἀπόδοση τοῦ ἐνδύματος στό δεξιό βραχίονα καί στήν ἀναδίπλωσή του στό ἀριστερό χέρι. Ἀνάλογης μορφῆς πτυχολογία παρατηρεῖται σέ εἰκόνες τῆς Παναγίας τοῦ δεύτερου μισοῦ τοῦ 15ου αἰώνα Κρητικῆς σχολῆς, ὅπως ἡ Παναγία Ὁδηγήτρια Ἰδιωτικῆς Συλλογῆς στήν Ἀθήνα, ἡ Παναγία Ὁδηγήτρια Ἰδιωτικῆς Συλλογῆς στήν Θεσσαλονίκη, ἡ Παναγία Ὁδηγήτρια Ἰδιωτικῆς Συλλογῆς στήν Ρώμη κ.ἄ.[28]. Ἐπίσης, τά λευκά κρινάνθεμα πού διανθίζουν ἀπό τήν ἐσωτερική πλευρά τήν παρυφή τοῦ μαφορίου ἀπαντοῦν καί πάλι σέ ἔργα Κρητικῆς σχολῆς τοῦ 15ου αἰώνα,

*Εἰκ. 195. Παναγία Ἐλεοῦσα. Λεπτομέρεια τῆς εἰκ. 192.*

ὅπως εἶναι μία εἰκόνα τῆς Παναγίας Γλυκοφιλούσας (δεύτερο μισό 15ου αἰώνα, ἀρχές 16ου αἰ.) τοῦ Μουσείου Hermitage τῆς Πετρούπολης[29].

Τά προσωπογραφικά καί τεχνοτροπικά χαρακτηριστικά τῆς Παναγίας, μέ τό πλάγιο βλέμμα πρός τόν προσκυνητή, τό χυμῶδες πλάσιμο στά πρόσωπα καί στά χέρια, πού θυμίζει ὑστεροπαλαιολόγεια ἔργα, ὅπως καί ἡ ἐκφραστική ποιότητα τῆς διάχυτης μελαγχολίας στό πρόσωπο τῆς Παναγίας συνδέουν τήν εἰκόνα τῆς Μονῆς Βατοπαιδίου μέ ἔργα Κρητικῆς σχολῆς τοῦ δεύτερου μισοῦ τοῦ 15ου αἰώνα[30], ἀπό τά ὁποῖα ἀπομακρύνεται μέ τήν εὔχυμη ζωγραφική στά πρόσωπα καί στά χέρια.

Συμπερασματικά, οἱ δύο εἰκόνες τοῦ Χριστοῦ Παντοκράτορος καί τῆς Παναγίας Ἐλεούσας τῆς Μονῆς Βατοπαιδίου παρουσιάζουν κοινά καλλιτεχνικά χαρακτηριστικά καί εἶναι ἀναντίρρητα ἔργο τοῦ αὐτοῦ καλλιτέχνη στό δεύτερο μισό τοῦ 15ου αἰώνα[31]. Ὁ καλλιτέχνης αὐτός ἀκολουθεῖ φυσιογνωμικούς τύπους καί τρόπους τῆς Κρητικῆς σχολῆς, διατηρώντας παράλληλα τόν καλλιτεχνικό σύνδεσμο μέ τρόπους τῆς ὑστεροπαλαιολόγειας ζωγραφικῆς.

## 69. Σύναξη ἀρχαγγέλων (82x76 ἑκ.)

Στήν εἰκόνα τῆς Συνάξεως τῶν ἀρχαγγέλων (εἰκ. 196), οἱ δύο ἀρχάγγελοι[32], οἱ «λειτουργοί τοῦ Δεσπότου», ὁ Μιχαήλ ἀριστερά καί ὁ Γαβριήλ δεξιά, εἰκονίζονται μέ αὐστηρή συμμετρία, ὁλόσωμοι μετωπικοί, κρατώντας στό κέντρο μετάλλιο μέ τόν Χριστό στηθαῖο στόν τύπο τοῦ Παντοκράτορος (εἰκ. 197), πού φέρει πρό τοῦ στήθους μέ τό ἀριστερό χέρι κλειστό κώδικα. Τούς συνοδεύουν οἱ ἐπιγραφές: Ο ΑΡΧΑΓΓΕΛΟΣ ΜΙΧΑΗΛ Ο ΑΡΧΑΓΓΕΛΟΣ ΓΑΒΡΙΗΛ Ι(ΗΣΟΥ)Σ Χ(ΡΙΣΤΟ)Σ.

Σύμφωνα μέ τόν Grabar[33] ἡ εἰκονογραφία τῆς Συνάξεως τῶν ἀρχαγγέλων θά πρέπει νά καθιερώθηκε γύρω στόν 9ο αἰώνα, ἀμέσως μετά τήν εἰκονομαχική κρίση, περίοδο κατά τήν ὁποία ἔγινε καί ἡ ὁμιλία τοῦ Θεοδώρου τοῦ Στουδίτου, πάνω στήν Σύναξη τῶν Οὐρανίων Δυνάμεων[34]. Μάλιστα, μέ τόν τρόπο πού εἰκονίζεται τό θέμα, δηλαδή νά κρατοῦν οἱ ἀρχάγγελοι imago clipeata τοῦ Χριστοῦ, ἀποτελεῖ εἰκαστική ἀπόδοση τοῦ θριάμβου τῆς ὀρθόδοξης πίστης καί τῆς τιμῆς τῶν εἰκόνων καί ἀπηχεῖ τήν ἀπεικόνιση τῶν ὁμολογητῶν τῆς Ὀρθοδοξίας σέ μικρογραφίες τοῦ 9ου – 11ου αἰώνα, στίς ὁποῖες κρατοῦν, ἐπίσης, μετάλλιο μέ τόν Χριστό Παντοκράτορα[35].

Στά παλαιότερα παραδείγματα τῆς Συνάξεως τῶν ἀρχαγγέλων, τά ὁποῖα χρονολογοῦνται ἀπό τόν 11ο αἰώνα, παραλείπεται ἡ μορφή τοῦ Χριστοῦ[36]. Ἀργότερα τόν 13ο αἰώνα, ἐναλλάσσεται ὁ τύπος τοῦ Χριστοῦ Παντοκράτορος μέ τόν Χριστό Ἐμμανουήλ ἐντός μεταλλίου, μέ τήν διαφορά ὅτι ὁ Χριστός Παντοκράτωρ ἀπεικονίζεται συγκριτικά μέ μικρότερη συχνότητα[37]. Σπανιότερα τήν θέση τοῦ Χριστοῦ Ἐμμανουήλ ἤ τοῦ Χριστοῦ Παντοκράτορα παίρνει ἡ Παναγία σέ προτομή, βρεφοκρατοῦσα[38].

Σέ φορητές εἰκόνες τό θέμα τῆς Σύναξης τῶν ἀρχαγγέλων ἀπαντᾶ ἀπό τόν 13ο αἰώνα. Ἀπό τά γνωστά παραδείγματα ἀναφέρω τήν ὁμώνυμη εἰκόνα στό Ροστόβ τῆς Ρωσίας (1272 ἤ 1276), τήν ἀμφιπρόσωπη εἰκόνα τῆς Μονῆς Ἁγίου Παύλου μέ τήν Σύναξη τῶν ἀρχαγγέλων στήν ὀπισθία ὄψη (τέλος 13ου – ἀρχές 14ου αἰώνα), τήν εἰκόνα ἀπό τήν Μονή τοῦ Bačkovo, σήμερα στήν Ἐθνική Πινακοθήκη τῆς Σόφιας (μέσα 14ου αἰώνα), τήν εἰκόνα τοῦ Μουσείου Βεροίας (14ος–15ος αἰώνας), τήν εἰκόνα στήν ἰδιωτική Συλλογή Ostronhova στήν Ρωσία (15ος αἰώνας) κ.ἄ.[39].

Ἀπό καλλιτεχνική ἄποψη, οἱ φυσιογνωμικοί τύποι τῶν ἀρχαγγέλων (εἰκ. 198) μέ τήν ἰδανική ὀμορφιά, τήν ἁβρότητα τῆς ζωγραφικῆς στό πρόσωπο, τήν περίτεχνη τεχνική μέ τό φωτεινό δίχτυ τῶν πυκνῶν, λεπτῶν, λευκῶν γραμμῶν καί τό χαρακτηριστικό στυλιζάρισμα τῆς κόμης παραπέμπουν σέ ἔργα τῆς Κρητικῆς σχολῆς τοῦ δευτέρου μισοῦ τοῦ 15ου αἰώνα, ὅπως εἶναι ὁ ἅγιος Γεώργιος ἀπό τό βημόθυρο τῆς




*Εἰκ. 196. Σύναξη τῶν ἀρχαγγέλων. Δεύτερο μισό 15ου αἰώνα.*




Εἰκ. 197. Ὁ Χριστός ἀπό τήν Σύναξη τῶν ἀρχαγγέλων. Λεπτομέρεια τῆς εἰκ. 196.
Εἰκ. 198. Ὁ ἀρχάγγελος Μιχαήλ ἀπό τήν Σύναξη τῶν ἀρχαγγέλων. Λεπτομέρεια τῆς εἰκ. 196.






Εἰκ. 199. Ἅγιος Ἰωάννης ὁ Θεολόγος. Δεύτερο μισό 15ου αἰώνα.

Τήνου, ὁ ἀρχάγγελος Μιχαήλ ἀπό τήν ἐνορία τῆς Σπηλιᾶς τῆς Μητρόπολης Κισσάμου καί Σελίνου καί ὁ ἀρχάγγελος Μιχαήλ τοῦ Σινᾶ, εἰκόνες πού ἀποδίδονται στόν κρητικό ζωγράφο Ἀ. Ρίτζο ἤ στόν κύκλο του[40]. Στήν εἰκόνα τῆς Μονῆς Βατοπαιδίου, πού δέν ἔχει τήν καλλιγραφική ξηρότητα τοῦ ἀρχαγγέλου Μιχαήλ τῶν εἰκόνων τῆς Κρήτης καί τοῦ Σινᾶ, ἐπαναλαμβάνεται ἐπίσης καί ἡ σκιά τῆς μύτης, πού κατεβαίνει ὡς τό πηγούνι μέ ἐξωτερικό ὅριο μιά λευκή γραμμή, τεχνική πού χαρακτηρίζει ἐπίσης τό ἔργο τοῦ Ἀγγέλου καί τοῦ Ἀ. Ρίτζου[41].

Τά παραπάνω στοιχεῖα, σέ συνδυασμό μέ τήν ὑψηλή ποιότητα τῆς ζωγραφικῆς, κατατάσσουν τήν εἰκόνα στά μέσα ἤ στό δεύτερο μισό τοῦ 15ου αἰώνα καί τήν συνδέουν μέ πρώϊμα ἔργα τοῦ Ἀ. Ρίτζου.

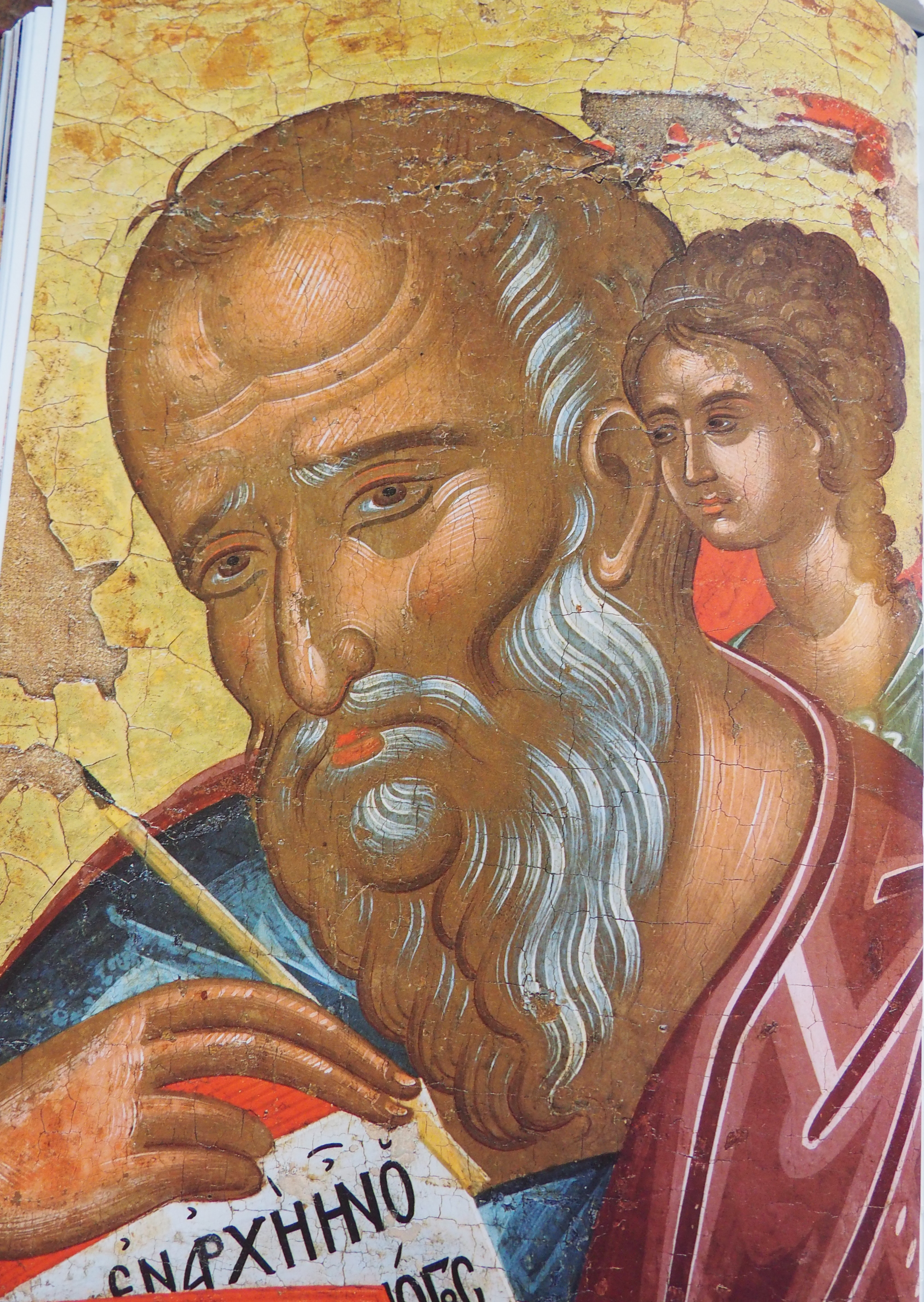
## 70. Ἅγιος Ἰωάννης ὁ Θεολόγος (44,5x36 ἑκ.)

Ὁ ἅγιος Ἰωάννης ὁ Θεολόγος εἰκονίζεται σέ προτομή (εἰκ. 199), μέ ἐλαφρά στροφή πρός τά ἀριστερά καί μέ ἔκφραση στά μάτια αὐτοσυγκέντρωσης. Μέ τήν ἀριστερή παλάμη, πού καλύπτει ἐν μέρει τήν λιθοκόσμητη στάχωση, κρατάει μισάνοιχτο κώδικα, ἐνῶ μέ τό δεξιό κρατάει κονδυλοφόρο. Στήν δεξιά μασχάλη στηρίζει τό μελανοδοχεῖο μέ τήν θήκη γιά τούς κονδυλοφόρους. Στό μισάνοιχτο κώδικα ἀναγράφεται μέ κεφαλαῖα ἡ ἀρχή τοῦ Εὐαγγελίου του: ἘΝ ἈΡΧΗ΄, ἮΝ Ὁ / ΛΟΓΟΣ / ΚΑΊ Ὁ ΛΌΓΟΣ / ἮΝ ΠΡΌΣ /Τ(ΟΝ) Θ(ΕΟ)Ν (Ἰωάν. 1, 1). Πίσω ἀπό τήν πλάτη τοῦ Ἰωάννη τοῦ Θεολόγου, στό ὕψος τῆς κεφαλῆς του, ἀπεικονίζεται μικρογραφικά νεανική γυναικεία μορφή, ἡ προσωποποίηση τῆς θείας Σοφίας, νά τοῦ ὑπαγορεύει τό εὐαγγελικό κείμενο. Ἡ προσωποποίηση, πού φέρει γαλάζιο χειριδωτό χιτώνα, προβάλλεται πάνω σέ πλούσιο ρόδινο ὕφασμα πού ἀνεμίζει περίτεχνα. Πάνω στό χρυσό βάθος τῆς εἰκόνας μόλις διασώζεται ἡ ἐπιγραφή [Ο ΑΓΙΟΣ] ΙΩ[ΑΝΝΗΣ] Ο ΘΕΟ[ΛΟΓΟΣ]. Ἡ κατάσταση διατηρήσεως τῆς εἰκόνας δέν εἶναι πολύ καλή, καθώς τό κάτω τμῆμα τοῦ σώματος τοῦ ἁγίου, ὅπως καί τμήματα τοῦ χρυσοῦ βάθους ἔχουν ἐκπέσει.

Ἀπό εἰκονογραφική ἄποψη ὁ ἅγιος Ἰωάννης ὁ Θεολόγος, πού συνοδεύεται μέ τήν προσωποποίηση τῆς θείας Σοφίας, πού ὑπαγορεύει τό εὐαγγελικό κείμενο, ἔχει τήν καταγωγή του σέ ἀπεικονίσεις τῶν τεσσάρων εὐαγγελιστῶν σέ ναούς τῆς πρώτης περιόδου τῶν Παλαιολόγων, ἡ διακόσμηση τῶν ὁποίων εἶναι ἔργο καλλιτεχνικῶν ἐργαστηρίων τῆς Θεσσαλονίκης. Μάλιστα, τό ἴδιο θέμα θά γνωρίσει ἰδιαίτερη διάδοση στήν τέχνη τοῦ δεύτερου μισοῦ τοῦ 14ου αἰώνα καί τῶν ἀρχῶν τοῦ 15ου αἰώνα στήν μνημειακή ζωγραφική καί στήν τέχνη τῶν εἰκονογραφημένων χειρογράφων[42].

Στήν τέχνη τῶν φορητῶν εἰκόνων τό σύμπλεγμα τοῦ εὐαγγελιστῆ Ἰωάννη μέ τήν προσωποποίηση τῆς θείας Σοφίας θά γνωρίσει περιορισμένη διάδοση σέ ἔργα Κρητικῆς σχολῆς τοῦ 15ου αἰώνα, ὅπως εἶναι ἡ ὁμόθεμη εἰκόνα στήν Μονή τῆς Ἁγίας Τριάδας στά Χανιά (γύρω στά 1500)[43].

Συνηθέστερη, ὡστόσο, εἶναι ἡ ἀπεικόνιση τοῦ Θεολόγου, χωρίς τήν προσωποποίηση τῆς θείας Σοφίας, μέ τά ἴδια μάλιστα τυπολογικά καί προσωπογραφικά χαρακτηριστικά τοῦ εὔρωστου ἡλικιωμένου ἁγίου, μέ ἐλαφρά στροφή τοῦ σώματος καί σκυμμένο κεφάλι, πού κρατάει στά χέρια του μισανοιγμένο κώδικα καί κονδυλοφόρο. Ὁ εἰκονογραφικός αὐτός τύπος, τοῦ ὁποίου τό ἀρχαιότερο γνωστό παράδειγμα εἶναι μία εἰκόνα τοῦ τέλους τοῦ 14ου ἤ τῶν ἀρχῶν τοῦ 15ου αἰώνα, πού βρίσκονταν στήν Ζάκυνθο[44] καί καταστράφηκε μέ τόν σεισμό τοῦ 1953, γνώρισε ἰδιαίτερη διάδοση σέ φορητές εἰκόνες τῆς Κρητικῆς σχολῆς τοῦ 15ου καί 16ου αἰώνα[45]. Σέ ἄλλες ἀπεικονίσεις ὁ ἅγιος εἰκονίζεται στόν ἴδιο εἰκονογραφικό τύπο μ' αὐτόν τῆς εἰκόνας τῆς Μονῆς Βατοπαιδίου, χωρίς ὅμως τόν κονδυλοφόρο[46].


ΕΝΑΡΧΗΗΝΟ

Ἐπίσης, στήν ἀνάπτυξη τοῦ εὐαγγελικοῦ κειμένου στήν ἄκρη τοῦ μισάνοιχτου κώδικα (εἰκ. 201) ὁ ἀνώνυμος καλλιτέχνης τῆς εἰκόνας ἀκολουθεῖ πρακτική, πού τηρεῖται σέ μιά σειρά εἰκόνων τοῦ 15ου αἰώνα, ἀπό τίς ὁποῖες μνημονεύουμε τήν εἰκόνα τοῦ Ἰωάννου τοῦ Θεολόγου στό σκευοφυλάκιο τῆς Μονῆς τῆς Πάτμου, τήν εἰκόνα στήν Μονή τῆς Ἁγίας Τριάδος στά Χανιά καί τήν εἰκόνα τῆς Συλλογῆς Οἰκονομοπούλου[47].

Στόν προσωπογραφικό τύπο διατηρεῖ τά καθιερωμένα ἀπό τήν παράδοση βασικά χαρακτηριστικά τοῦ Θεολόγου ὡς σοφοῦ, ἡλικιωμένου συγγραφέα, μέ εὐρύ σῶμα πού ἔχει ὄγκο καί κεφάλι μέ πλατύ, γυμνό κρανίο πού στηρίζεται σέ κοντό ἀλλά εὔρωστο λαιμό (εἰκ. 200). Τά βασικά αὐτά προσωπογραφικά χαρακτηριστικά, πού ἔχουν τήν καταγωγή τους σέ ἔργα τῆς περιόδου τῶν Παλαιολόγων[48], συνάπτουν τήν εἰκόνα μέ ἔργα Κρητικῆς σχολῆς τοῦ δευτέρου μισοῦ τοῦ 15ου αἰώνα, πού ἐντάσσονται στήν δραστηριότητα τοῦ Ἀνδρέου Ρίτζου καί τοῦ ἐργαστηρίου του, ὅπως τόν ἅγιο Ἰωάννη τόν Θεολόγο τῆς τριπλῆς εἰκόνας, στό Bari τῆς Ἰταλίας, τόν ἅγιο Ἰωάννη τόν Θεολόγο στό βημόθυρο τῆς Πάτμου, τόν ἅγιο Ἰωάννη τόν Θεολόγο σέ εἰκόνα τοῦ Μουσείου Μπενάκη μέ τήν Παναγία ἔνθρονη, εὐαγγελικές σκηνές καί ἁγίους καί κυρίως τήν μικρογραφική λεπτομέρεια τοῦ ἁγίου Ἰωάννου Θεολόγου στήν εἰκόνα τοῦ Χριστοῦ Παντοκράτορος στήν Πάτμο[49], ἐνυπόγραφο ἔργο τοῦ Ἀνδρέα Ρίτζου.

Μέ τά ἴδια ἔργα συνδέεται στήν ἄψογη ἀπόδοση τῆς ἡλιοκαμμένης σάρκας τοῦ προσώπου, μέ μαλακές φωτοσκιάσεις, στήν καλλιτεχνική, γραμμική ἀπόδοση τῶν φώτων, ὅπως καί τῆς πτυχολογίας, πού ἀναπτύσσεται σέ πλατιά ἐπίπεδα, γεωμετρικοῦ χαρακτήρα, μέ βαθιές, εὐθύγραμμες ἄκαμπτες πτυχές, πού ὁρίζονται μέ λευκά περιγράμματα.

Τά προσωπογραφικά καί τεχνοτροπικά χαρακτηριστικά, ὅπως καί τό ἐκφραζόμενο ἦθος, συνδέουν τήν εἰκόνα τῆς Μονῆς μέ ἔργα τῆς Κρητικῆς σχολῆς καί μάλιστα τοῦ Ἀνδρέα Ρίτζου. Γι' αὐτό τόν λόγο ἔχουμε τήν γνώμη ὅτι ἡ εἰκόνα[50] χρονολογεῖται στό δεύτερο μισό τοῦ 15ου αἰώνα καί ἐντάσσεται στήν παραγωγή τοῦ Ἀνδρέα Ρίτζου καί τοῦ ἐργαστηρίου του.




*Εἰκ. 200 καί 201. Ἅγιος Ἰωάννης ὁ Θεολόγος. Λεπτομέρειες τῆς εἰκ. 199.*




ΒΥΖΑΝΤΙΝΕΣ
ΑΡΓΥΡΕΠΙΧ
ΕΠΕΝΔΥΣΕΙ
ΕΙΚΟΝΩΝ

## ΓΕΝΙΚΑ ΣΤΟΙΧΕΙΑ ΓΙΑ ΤΙΣ ΕΠΕΝΔΥΣΕΙΣ ΕΙΚΟΝΩΝ

### Εἰσαγωγικά*.

Οἱ χρυσές, ἀργυρεπίχρυσες ἢ ἀργυρές ἐπενδύσεις εἰκόνων ἀποτελοῦν ἰδιαίτερη κατηγορία ἔργων τέχνης τῆς βυζαντινῆς περιόδου[1]. Τά ἔργα αὐτά ἔχουν μακρά παράδοση στήν βυζαντινή τέχνη, ἡ ὁποία φθάνει μέχρι τήν παλαιοχριστιανική περίοδο[2], καί πολλά βυζαντινά κείμενα κάνουν μνεία εἰκόνων μέ ἐπένδυση χρυσή ἢ ἀργυρή εἴτε εἰκόνων μέ χρυσά ἢ ἀργυρά διάλιθα πλαίσια διακοσμημένα κάποτε καί μέ σμάλτα. Ἡ ἐπένδυση στά κείμενα καί ἰδιαίτερα στά τυπικά τῶν Μονῶν καί στούς καταλόγους τῶν σκευοφυλακίων τους[3] ἀναφέρεται ὡς *θριγγίον, ἐπένδυσις, ἔνδυμα, πλαίσιον, κόσμος ἢ κόσμησις*[4]. Οἱ πολύτιμες ἐπενδύσεις ἔχουν προορισμό τήν ἐπικάλυψη μέ λεπτά ἐλάσματα ἀργύρου ἢ σπανιότερα χρυσοῦ, τμημάτων τῆς εἰκόνας. Ἡ τεχνική αὐτή ἐφαρμόζονταν καί σέ ἄλλα ξύλινα ἱερά ἀντικείμενα, ὅπως σταυροί, σταχώσεις ἱερῶν βιβλίων κ.ἄ.[5] μέ σκοπό νά τούς προσδώσει λάμψη καί τιμή. Τά περισσότερα ἀπό τά μεταλλικά αὐτά ἐλάσματα εἶναι διακοσμημένα μέ ἐμπίεστα ἀνάγλυφα ἢ σπανιότερα ἐπιπεδόγλυφα κοσμήματα, πού προσπαθοῦν νά μιμηθοῦν ἔργα κατασκευασμένα ἐξ ὁλοκλήρου ἀπό πολύτιμα μέταλλα.

### Μελετητές ἐπενδύσεων εἰκόνων.

Στό τέλος τοῦ 19ου αἰώνα καί στίς ἀρχές τοῦ 20οῦ ὁ Ρῶσσος μελετητής τῆς βυζαντινῆς τέχνης N.Kondakov ἄρχισε νά ἐπισημαίνει τό ἐνδιαφέρον πού παρουσιάζουν οἱ πολύτιμες ἐπενδύσεις εἰκόνων[6]. Ἀκολούθως καί ἄλλοι μελετητές τῶν βυζαντινῶν εἰκόνων δέν ἔμειναν ἀσυγκίνητοι ἀπό τήν καλλιτεχνική ἀξία αὐτῶν τῶν ἔργων. Μέχρι τό 1975 πάντως γιά τό θέμα αὐτό ὑπάρχουν μόνο ἀναφορές σέ μερικά ἔργα ἀπό ἐπιστήμονες πού ἀσχολήθηκαν μέ τίς εἰκόνες ἢ τήν βυζαντινή μικροτεχνία[7]. Τήν χρονιά αὐτή (1975) ὁ Grabar μέ τόν κατάλογό του συμπληρώνει αὐτό τό ἐπιστημονικό κενό καί δίνει τήν δυνατότητα νά γίνουν κάποιες ὑποθέσεις σχετικά μέ τήν προέλευση τῶν ἔργων, νά παρουσιασθοῦν ἀποδείξεις σχετικά μέ τήν θρησκευτική τους σημασία καί κυρίως νά γίνει μιά γενική ταξινόμηση και χρονολογική κατάταξη στά διασωθέντα δείγματα.

Στόν κατάλογο αὐτό, ἦρθαν νά προστεθοῦν μέ νεότερες δημοσιεύσεις[8] καί ἄλλα ἔργα, αὐξάνοντας τόν ἀριθμό αὐτῶν πού χρονολογοῦνται ἀπό τό 1200 ἕως τά μέσα τοῦ 15ου αἰώνα. Οἱ ἐπενδύσεις αὐτές βρίσκονται στήν Ἑλλάδα[9], σέ χῶρες τῆς Βαλκανικῆς[10], ἀλλά καί στήν Ἰταλία[11]. Ἡ παραγωγή ἐπενδύσεων στήν Ρωσσία καί τήν Γεωργία, πού φέρουν βυζαντινές ἐπιδράσεις, ὑπῆρξε σημαντική καί ἀρχίζει νά μᾶς εἶναι γνωστή ἀπό νεώτερες δημοσιεύσεις[12].

### Ἡ σημασία τῆς ἐπένδυσης μιᾶς εἰκόνας[13].

Οἱ ἀργυρεπίχρυσες ἐπενδύσεις ἐπικαλύπτουν ἱερές εἰκόνες, ὅπως εἴπαμε, ἢ ἄλλα ἱερά ἀντικείμενα ὡς συμπλήρωση τῆς προσφορᾶς τοῦ πιστοῦ, προσδίδοντάς τους μεγαλύτερη λάμψη καί αἴγλη. Συνήθως, μέ πολύτιμες διάλιθες ἐπενδύσεις κοσμοῦσαν τίς λατρευτικές εἰκόνες τῶν ναῶν ἀλλά καί τίς θαυματουργές. Γιά τόν λόγο αὐτό, πολλές φορές οἱ κτήτορες ναῶν σέ πόλεις ἢ μονές φροντίζουν ὥστε «τά προσκυνήματα»[14], οἱ κατεξοχήν λατρευτικές εἰκόνες πού προσφέρουν, νά φέρουν ἐξ ἀρχῆς τήν πολύτιμη ἐπένδυση. Εἶναι χαρακτηριστικό ὅτι ἐπενδύσεις, σύμφωνα καί μέ τίς πηγές, εἶχαν δεχθεῖ γνωστές θαυματουργές εἰκόνες τῆς Βασιλεύουσας, ὅπως ἡ Παναγία τῆς Μονῆς τῶν Ὁδηγῶν[15] πού θεωρεῖται ἔργο τοῦ εὐαγγελιστῆ Λουκᾶ, καθώς καί εἰκόνες τοῦ Χριστοῦ καί τῆς Παναγίας στόν ναό τῆς Ἁγίας Σοφίας[16]. Κάποτε πάνω

*Εἰκ. 202. (Προηγούμενο δισέλιδο). Τά φωτοστέφανα ἀπό τήν ἐπένδυση (ἀρ. 12) τῆς Παναγίας Ὁδηγήτριας. Λεπτομέρεια τῆς εἰκ. 336.*

*... Χριστοῦ Παντοκράτορος.*

στὴν ἐπένδυση ἀπεικονίζονται οἱ κτήτορες σέ στάση δεήσεως καί συχνότερα, ἀναγράφεται ἀφιέρωση πού τούς ἀναφέρει, γιά νά τονισθεῖ μέ τόν τρόπο αὐτό γιά ποιόν συγκεκριμένα γίνεται ἡ δέηση. Οἱ μονές τοῦ Ἁγίου Ὄρους καί ἰδιαίτερα ἡ Ἱερά Μονή τοῦ Βατοπαιδίου ὑπῆρξαν, ὅπως θά δοῦμε, ἀποδέκτες ἀναλόγων ἐπωνύμων δωρεῶν. Θεματικά οἱ εἰκόνες – ἀφιερώματα μέ ἐπένδυση συνήθως συνδέονταν μέ τόν ἅγιο στόν ὁποῖο ἦταν ἀφιερωμένος ὁ ναός[17].

Οἱ ἐπενδύσεις τῶν εἰκόνων ἔχαιραν ἰδιαίτερης τιμῆς καί σεβασμοῦ κατά τήν βυζαντινή περίοδο. Αὐτό συνάγεται ἀπό τό γεγονός ὅτι διασώζονται «ἐκφράσεις» τους, δηλαδή περιγραφές τους, γραμμένες ἀπό λογίους, ὅπως ὁ Μανουήλ Φιλῆς[18], πού φανερώνουν τόν θαυμασμό ἀλλά καί τόν σεβασμό τους. Σεβασμό ἄλλωστε προδίδει καί τό γεγονός ὅτι σέ περιπτώσεις εἰκόνων μέ ἰδιαίτερη τιμή, ὅταν ἡ ἐπένδυσή τους φθαρεῖ, δέν τήν ἀφαιροῦν γιά νά τήν ἀντικαταστήσουν, ἀλλά τήν ἐπικαλύπτουν μέ νέα[19]. Ἐξάλλου, τό γεγονός ὅτι ὑπάρχουν ἐπενδύσεις πού ἔχουν ἐπαναχρησιμοποιηθεῖ, ὅταν οἱ ἀρχικές εἰκόνες γιά τίς ὁποῖες προορίζονταν χάθηκαν[20], ἀλλά καί ἄλλες πού ἔχουν ὑποστεῖ μικρές φθορές, ἐπιδιορθώνονται μέ νεώτερες προσθῆκες[21], δηλώνει τήν σημασία πού διατηροῦσαν οἱ ἐπενδύσεις αὐτές γιά τούς πιστούς.

Ἡ κατασκευή μιᾶς ἐπένδυσης πρέπει νά εἶχε σοβαρό κόστος. Στήν ἄποψη αὐτή ὁδηγηθήκαμε ὄχι μόνο διότι εἶναι μικρός ὁ ἀριθμός εἰκόνων πού ἔχουν ἐπενδύσεις ἤ εἶχαν δεχθεῖ στό παρελθόν ἐπενδύσεις σέ σχέση μέ τόν ἀριθμό τῶν εἰκόνων πού σώζονται σήμερα[22], ἀλλά καί ἀπό τήν διαπίστωση ὅτι πολλές ἐπενδύσεις συνδέονται, ὅπως παραδίδεται ἀπό τίς πηγές, μέ δωρεές αὐτοκρατόρων[23], μελῶν τῆς αὐτοκρατορικῆς οἰκογένειας ἤ τῆς ἄρχουσας τάξης καί τοῦ ἀνώτερου κλήρου[24], μέ ἄτομα δηλαδή τῆς βυζαντινῆς κοινωνίας, πού εἶχαν τήν δυνατότητα νά καταβάλουν τό ὑψηλό κόστος κατασκευῆς τῶν ἐπενδύσεων. Ἄλλωστε, οἱ περίοδοι κατασκευῆς τους ἀντιστοιχοῦν συνήθως μέ περιόδους οἰκονομικῆς, ἀλλά κυρίως πολιτιστικῆς ἀκμῆς, ὅπως ὁ 12ος καί ὁ 14ος αἰώνας. Παρατηρεῖται ἐπίσης, ὅτι τόσο ἡ ζήτηση ὅσο καί τό κόστος ἀνάγκασαν τόσο τούς ἀγοραστές ὅσο καί τούς τεχνίτες νά καταφύγουν σέ μιμήσεις ἐπενδύσεων ἀπό γύψο. Χαρακτηριστικό παράδειγμα προσφέρει μικρή εἰκόνα τοῦ ἁγίου Δημητρίου τοῦ 13ου–14ου αἰώνα (εἰκ. 92), πού σώζεται στήν Μονή Βατοπαιδίου, ὅπως καί σειρά εἰκόνων ἀπό τήν Κύπρο ὅπου, μετά τήν κατάληψη τοῦ νησιοῦ ἀπό τούς Φράγκους τό 1192, ἄρχισε ἡ μίμηση τῶν δαπανηρῶν ἀργυρεπίχρυσων ἐπενδύσεων μέ εὐτελέστερα ὑλικά πού ἐπιχρυσώνονταν καί «ἔτσι δημιουργήθηκαν τά ἀνάγλυφα φόντα καί τά ἀνάγλυφα φωτοστέφανα»[25] πού συνηθίζονταν πολύ.

### Ἡ μορφή τῶν ἐπενδύσεων καί ἡ ἐξέλιξή της.

Ἡ ἔναρξη τῆς χρήσης πολύτιμων ἐπενδύσεων σέ εἰκόνες τοποθετεῖται μέ βάση τά σωζόμενα ἔργα στήν ἀμέσως μετά τήν εἰκονομαχία περίοδο[26]. Ἡ μελέτη ὅμως προγενέστερων τῆς περιόδου αὐτῆς στοιχείων μᾶς κάνει νά τοποθετοῦμε τήν ἔναρξη πολύ νωρίτερα.

Σύμφωνα μέ ὅσα γνωρίζουμε γιά τά πολύτιμα μεταλλικά τέμπλα του 6ου αἰώνα, τῶν ὁποίων διασώθηκαν μαρτυρίες ἀπό τίς πηγές καί ἴχνη[27], πιστεύουμε ὅτι πιθανότατα ὑπῆρχαν εἰκόνες τήν παλαιοχριστιανική περίοδο πού εἶχαν δεχθεῖ πολύτιμες ἐπενδύσεις τῶν ὁποίων δέν γνωρίζουμε μέ ἀσφάλεια τήν μορφή. Ἡ παρουσία σέ ὑστεροβυζαντινές ἐπενδύσεις εἰκονογραφικῶν στοιχείων, πού ἀπαντοῦν στήν Ὕστερη Ἀρχαιότητα[28], μᾶς κάνουν νά ὑποθέτουμε ὅτι τά στοιχεῖα αὐτά διατηρήθηκαν τήν παλαιοχριστιανική περίοδο καί μεταβιβάστηκαν στήν βυζαντινή, ἐκφράζοντας μέ τόν τρόπο αὐτό τήν συντηρητικότητα πού χαρακτηρίζει τά εἰκονογραφικά σχήματα σ' αὐτή τήν μορφή τῆς μικροτεχνίας. Ὑποθέτουμε λοιπόν ὅτι, σέ μιά ἐποχή πού χρησιμοποιοῦνται σέ χριστιανικά ἔργα μορφές διακόσμησης γνωστές καί συνηθισμένες στήν ἑλληνιστική καί ρωμαϊκή τέχνη, οἱ παλαιοχριστιανικές ἐπενδύσεις υἱοθέτησαν τό εἰκονογραφικό σχῆμα στό ὁποῖο ἕνα πρόσωπο ἤ μιά σύνθεση πλαισιώνεται ἀπό ἀφηγηματικές σκηνές ἤ



πρόσωπα πού συνδέονται μαζί της[29]. Οἱ σκηνές ἤ τά πρόσωπα τοῦ πλαισίου θά μποροῦσαν νά συγκριθοῦν μέ εἰκονογραφικά σχόλια πού διευκολύνουν τήν κατανόηση τοῦ κυρίου θέματος[30]. Ἀργυρός δίσκος διακοσμημένος μέ ἀνάγλυφη σύνθεση σχετική μέ τόν Ἀχιλλέα[31], πού πλαισιώνεται ἀπό σκηνές τοῦ βίου του, εἶναι ἕνα ἔργο ἀργυροχρυσοχοΐας τῆς Ὕστερης Ἀρχαιότητας πλησιέστατο τεχνικά καί εἰκονογραφικά μέ τήν μορφή πού θά εἶχαν οἱ ἐπενδύσεις εἰκόνων τῆς παλαιοχριστιανικῆς περιόδου. Μάλιστα, τό χριστιανικοῦ περιεχομένου διακοσμητικό θέμα πήλινων δίσκων τοῦ 4ου καί 5ου αἰώνα, πού μιμοῦνται ἀνάλογα ἀργυρά σκεύη, προσφέρει ἀπόδειξη τῆς χρήσεως αὐτοῦ τοῦ εἰκονογραφικοῦ σχήματος καί ἀπό τούς χριστιανούς. Πρόκειται γιά τήν ἀπεικόνιση τῶν ἀποστόλων Πέτρου καί Παύλου ἐνθρόνων ἑκατέρωθεν διάλιθου σταυροῦ, πού πλαισιώνονται μέ σκηνές ἀπό τήν Παλαιά Διαθήκη[32]. Τά λιγοστά αὐτά στοιχεῖα δέν μᾶς ἐπιτρέπουν νά σχηματίσουμε ὁλοκληρωμένη εἰκόνα τῶν ἐπενδύσεων αὐτῆς τῆς περιόδου.

Ἀπό τήν βυζαντινή περίοδο ἔχουν εὐτυχῶς διασωθεῖ τόσο ἐπενδύσεις εἰκόνων, ὅσο καί περιγραφές τους στά μοναχικά τυπικά ἤ ἀναφορές σέ ἔγγραφα καί καταγραφές τῶν Μονῶν. Ἔτσι ἐπιβεβαιώνεται ἡ συνεχής παρουσία στούς ναούς εἰκόνων μέ ἐπενδύσεις ἀπό τήν μεσοβυζαντινή περίοδο[33]. Διακρίνονται χρονικά δύο μεγάλες κατασκευαστικές περίοδοι ἐπενδύσεων: ἡ μία, τῆς μεσοβυζαντινῆς περιόδου, [9ος–13ος αἰώνας] καί ἡ δεύτερη τῆς περιόδου τῶν Παλαιολόγων [14ος–15ος αἰώνας][34].

Τήν μεσοβυζαντινή περίοδο, ἐκτός τῶν γραπτῶν εἰκόνων πάνω σέ ξύλο, μέ ἤ χωρίς ἐπένδυση, ὑπῆρχαν φορητές εἰκόνες σκαλισμένες σέ ξύλο, σέ μάρμαρο, σέ χαλκό, σέ ἐλεφαντόδοντο, σέ στεατίτη καί σέ ἄργυρο[35]. Ὁ ἀριθμός ὅμως τῶν ἐπενδύσεων στήν μεσοβυζαντινή περίοδο εἶναι ἰδιαίτερα περιορισμένος καί τά στοιχεῖα πού σώζονται σχετικά μέ τήν παραγωγή τους ἐλάχιστα. Ἔτσι, δέν μᾶς ἐπιτρέπονται ἀσφαλή συμπεράσματα σχετικά μέ τήν μορφή καί τήν ἐξέλιξή της. Οὐσιαστικά κάποια συμπεράσματα μποροῦν νά ἐξαχθοῦν μέ βάσει κυρίως τίς δύο ἐπενδύσεις εἰκόνων τοῦ ἀρχαγγέλου Μιχαήλ, πού βρίσκονται στόν Θησαυρό τοῦ Ἁγίου Μάρκου στήν Βενετία, οἱ ὁποῖες μέ βάση τεχνικά καί τεχνοτροπικά στοιχεῖα τοποθετοῦνται στόν 10ο καί τόν 11ο αἰώνα[36], καί θεωροῦνται ἔργα κατασκευασμένα στήν Κωνσταντινούπολη. Πληροφορίες ἐπίσης μᾶς προσφέρει καταγραφή του 1164 πού ἔγινε στήν Μονή τῆς Παναγίας Ἐλεούσας στό χωριό Βελιούσα κοντά στήν Στρώμνιτσα[37] ἀπό μοναχούς τῆς Μονῆς πού ἀποδεικνύει ὅτι σέ κάποιους ναούς τῆς Μακεδονίας ὑπῆρχαν εἰκόνες μέ πολύτιμες ἐπενδύσεις[38]. Ἀπό τά λίγα μορφολογικά στοιχεῖα πού μποροῦμε νά ἐντοπίσουμε εἶναι ὅτι τά πλαίσια τῶν ἐπενδύσεων διακοσμοῦνται μέ κυκλικά μετάλλια πού περικλείουν ἁγίους[39].

Σώζονται ἐπίσης, κάποιες ἀποσπασματικές ἐπενδύσεις ἀπό τά ἐργαστήρια τῆς Γεωργίας[40] τοῦ 9ου, 10ου καί 11ου αἰώνα καί ἀπό τά ρωσσικά ἐργαστήρια τοῦ 11ου αἰώνα πού βρίσκονται σέ ρωσσικά μουσεῖα[41]. Ἀνάμεσά τους ξεχωριστή θέση ἔχει ἐπένδυση εἰκόνας τῆς Μεταμορφώσεως ἀπό τήν Γεωργία, πού σήμερα βρίσκεται στό Μουσεῖο Καλῶν Τεχνῶν τῆς Τυφλίδας, ἡ ὁποία χρονολογεῖται μέ ἀσφάλεια, σύμφωνα μέ ἐπιγραφές, τό 886[42]. Οἱ ἐπενδύσεις λοιπόν ἀπό τήν περίοδο αὐτή εἶναι ἔργα ἀπό τήν πρωτεύουσα καί ἀπό τήν περιφέρεια, πού ἐπιτρέπουν νά διαπιστώσουμε τίς διαφορές τους ἀλλά καί τίς τροποποιήσεις πού ἔχουν δεχθεῖ.

Παράλληλα, ἀπό πηγές πληροφορούμεθα κάποια στοιχεῖα γιά ἐπενδύσεις θαυματουργῶν εἰκόνων σέ ναούς τῆς Κωνσταντινούπολης, πού πιθανότατα ἀνῆκαν σ' αὐτή τήν περίοδο. Πρόκειται γιά τήν συνοπτική περιγραφή τῆς ἐπένδυσης τῆς περίφημης θαυματουργῆς εἰκόνας τῆς Παναγίας τῆς Ὁδηγητρίας, τῆς Μονῆς τῶν Ὁδηγῶν, πού τήν θεωροῦσαν ἔργο τοῦ Εὐαγγελιστῆ Λουκᾶ, ἀπό τόν Ruy Gonzales de Clavijo πού ἐπισκέφτηκε τήν Κωνσταντινούπολη στίς ἀρχές τοῦ 15ου αἰώνα (1403–1406)[43] καί ὁ ὁποῖος περιγράφει μιά διάλιθη ἀργυρή ἐπένδυση μέ μεγάλο πλοῦτο καί ποικιλία πολυτίμων λίθων καί σμάλτων. Ἐπίσης ἡ διάλιθη ἐπένδυση θαυματουργῆς εἰκόνας τῆς Θεοτόκου στό ναό τῆς Ἁγίας Σοφίας, πού περιγράφει ρῶσσος προσκυνητής στό τέλος τοῦ 14ου αἰώνα[44], εἶναι πιθανό νά ἀνήκει στήν ἴδια ἐποχή, μιά καί ἡ

εἰκόνα προϋπῆρχε τῆς ἁλώσεως ἀπό τούς Σταυροφόρους τό 1204. Τέλος, σύμφωνα μέ καταγραφή πού
ἔγινε τό 1396, ἀπό τούς ὑπεύθυνους τοῦ ἴδιου ναοῦ, δύο εἰκόνες τοῦ Χριστοῦ καί τῆς Θεοτόκου ἔφεραν
ἐπενδύσεις μέ ἀνάγλυφα κοσμήματα ἀπό ἐπιχρυσωμένο ἄργυρο καί πολλά μαργαριτάρια καί ἄλλους
πολύτιμους λίθους, ἀπό τούς ὁποίους κάποιοι εἶχαν ἤδη ἐξαφανιστεῖ[45]. Ἡ διάλιθη διακόσμηση μᾶς κάνει
να πιστεύουμε ὅτι τά ἔργα αὐτά ἀνήκουν στήν μεσοβυζαντινή περίοδο, μιά καί στήν περίοδο τῶν Παλαι-
ολόγων δέν συνηθίζεται αὐτή ἡ μορφή ἀκριβῆς διακόσμησης. Εἰκόνα τῆς Θεοτόκου μέ διάλιθη χρυσή
ἐπένδυση καταγράφεται τέλος στό Τυπικόν τῆς Μονῆς τῆς Βεβαίας Ἐλπίδος τῆς Βασιλεύουσας, πού ἔχει
συνταχθεῖ μεταξύ τῶν ἐτῶν 1327 καί 1342[46]. Ἡ εἰκόνα πού προσφέρθηκε στήν Μονή γιά νά μνημονεύεται
μέλος τῆς βυζαντινῆς ἀριστοκρατίας, ἔφερε συγκεκριμένα ὀκτώ πολύτιμους λίθους στήν χρυσή της ἐπέν-
δυση. Πρέπει ἐπίσης νά ἀναφερθοῦν καί δύο εἰκόνες τῆς Μονῆς Ξενοφῶντος, τοῦ τέλους τοῦ 11ου αἰώνα
μέ ἐπένδυση πού σύμφωνα μέ ἔγγραφο τῆς Μονῆς ὑπῆρξαν δωρεά τοῦ κτήτορός της[47].

Κοινό λοιπόν χαρακτηριστικό στίς εἰκόνες ἀπό τήν Βασιλεύουσα φαίνεται νά εἶναι τό γεγονός ὅτι οἱ
ἐπενδύσεις τους καλύπτουν ὁλόκληρη τήν ἐπιφάνεια τῆς εἰκόνας, καί σέ κάποιες περιπτώσεις ἀκόμη καί
τά πρόσωπα τά ὁποῖα στίς εἰκόνες τῆς Βενετίας εἶναι κατασκευασμένα ἀπό σμάλτο[48]. Ἡ διάρθρωση τῶν
ἐπενδύσεων τῆς Βασιλεύουσας κατά τήν μεσοβυζαντινή περίοδο στίς γενικές γραμμές πρέπει νά εἶναι
ἀνάλογη μ᾽ αὐτή πού συναντοῦμε ἀργότερα στίς παλαιολόγειες ἐπενδύσεις ἀλλά πλουσιώτερη[49]. Καλύ-
πτεται δηλαδή τό ἔξεργο πλαίσιο τῆς εἰκόνας μέ διακοσμητική ταινία χωρισμένη σέ διάχωρα μέσα στά
ὁποῖα ἔχουν ἐντάξει κυκλικά ἤ ἐλλειψοειδή διάχωρα ἀπό σμάλτο μέ ἁγίους ὁλόσωμους ἤ σέ προτομή.
Ἐπιμήκη διάχωρα μέ ἁλυσιδωτούς πλοχμούς σχηματίζουν ταινία ἡ ὁποία τοποθετημένη λοξά, συνδέει τό
πλαίσιο μέ τό βάθος, τό κυρίως δηλαδή τμῆμα τῆς εἰκόνας. Στό τμῆμα αὐτό βρίσκεται τό κύριο θέμα πού
ἀποδίδεται ἀνάγλυφο καλυμμένο ἀπό σμάλτο ἤ ἐλάσματα χρυσοῦ. Μαργαριτάρια, πολύτιμοι καί ἡμιπο-
λύτιμοι λίθοι ὁλοκληρώνουν τήν διακόσμηση τῆς ἐπενδύσεως. Πιθανότατα ἀνάλογες ὑπῆρξαν καί οἱ ἐπεν-
δύσεις ἀπό τήν Βασιλεύουσα πού μᾶς περιγράφουν οἱ πηγές. Τέλος ἕνα ἔργο μικροτεχνίας[50] μᾶς παρα-
δίδει πιθανότατα τήν μορφή διάσημης εἰκόνας μέ μεταλλική ἐπένδυση ἀπό τήν Κωνσταντινούπολη, τήν
ὁποία ἀντιγράφει. Πρόκειται πιθανότατα γιά μιά ἀπό τίς θαυματουργές εἰκόνες τῆς Κωνσταντινουπόλε-
ως, ὅπως τῆς Μονῆς τῶν Βλαχερνῶν ἤ τοῦ ναοῦ τῆς Παναγίας τῶν Χαλκοπρατείων πού παραδίδεται ὅτι
ἀνῆκαν στόν τύπο τῆς δεομένης. Οἱ ψηφιδωτές εἰκόνες, προϊόντα, ὡς ἐπί τό πλεῖστον, τῆς Βασιλεύουσας
δέχονταν ἐπένδυση μόνο στό πλαίσιό τους. Παράδειγμα ἡ ψηφιδωτή εἰκόνα τοῦ ἁγίου Νικολάου[51] χρο-
νολογημένη στόν 11ο αἰώνα πού
βρίσκεται στήν Ἱερά Μονή τῆς
Πάτμου, στήν ὁποία ἡ σύγχρονή της
ἐπένδυση καλύπτει μόνο τό πλαί-
σιο[52].

Κατά τόν 12ο αἰώνα, ἀπό τίς
ἐπενδύσεις τῆς περιφέρειας, ὅπως
τῆς Τυφλίδας καί τοῦ Νόβγοροδ,
τῶν Μονῶν Βατοπαιδίου τοῦ Ἁγίου
Ὄρους καί Ἁγ. Ἰωάννη του Θεολό-
γου τῆς Πάτμου, διαπιστώνει κανείς
διαφοροποιήσεις πού μειώνουν τήν
πολυτέλεια καί τό κόστος τους καί
οἱ ὁποῖες προαναγγέλλουν τήν
μορφή πού θά πάρουν οἱ ἐπενδύσεις



*Εἰκ. 204. Κεντρικό τμῆμα τοῦ κάτω μέρους τῆς ἐπένδυσης (ἀρ. 11) τῆς Φιλοξενίας τοῦ Ἀβραάμ. Λεπτομέρεια τῆς εἰκ. 319.*






τήν περίοδο τῶν Παλαιολόγων. Κύριο στοιχεῖο εἶναι ἡ μείωση τῆς ἔκτασης τῆς ἐπενδύσεως καί ἡ αὔξη-
ση τῆς ἀκάλυπτης ζωγραφισμένης ἐπιφάνειας. Στήν ἀρχή τά πρόσωπα καί, ἀργότερα ἴσως, τά ἐνδύματά
τους ἀποδίδονται μέ ζωγραφική καί παραμένουν ἀκάλυπτα. Σέ κάποιες περιπτώσεις μάλιστα, ἡ ἐπέν-
δυση περιορίζεται μόνο στό πλαίσιο τῆς εἰκόνας καί σέ κάποια σημαντικά σημεῖα της ὅπως φανερώνει
δεῖγμα πού σώζεται στήν Μονή τῆς Πάτμου. Πρόκειται γιά εἰκόνα τοῦ ἁγίου Ἰωάννου τοῦ Θεολόγου[53],
στήν ὁποία ἡ ἀργυρή ἐπένδυση καλύπτει μόνο τό πλαίσιο ἐνῶ τό φωτοστέφανο καί τό ἀνοιχτό Εὐαγγέ-
λιο κοσμοῦνται καί μέ σμάλτο, ὅπως σημειώνεται καί σέ κώδικα τῆς Μονῆς τοῦ 1200[54]. Εἶναι λοιπόν
σαφές ὅτι μέ τίς ἀλλαγές πού παρουσιάζει ἡ ἐπένδυση, μειώνεται τό κόστος της καί γίνεται ἁπλούστερη
καί εὐκολότερη ἡ κατασκευή της. Τό διακοσμητικό αὐτό σχῆμα πρέπει νά ἀκολούθησε σέ γενικές γραμ-
μές καί ἡ πρώτη ἐπένδυση τοῦ τέλους τοῦ 12ου αἰώνα τῆς εἰκόνας τῆς Παναγίας τῆς Βηματάρισσας (βλ.
πιό κάτω ἀρ.1, εἰκ. 213, 214) τῆς ὁποίας τμήματα διασώζονται κάτω ἀπό τίς νεώτερες ἐπενδύσεις. Ἀπό
κάποια διασωθέντα παραδείγματα[55] διαπιστώνει κανείς ὅτι τά πλαίσια στίς κάθετες πλευρές, κοσμοῦνται
μέ ὁλόσωμες μορφές μέσα σέ παραλληλόγραμμα διάχωρα, ἐνῶ οἱ ὁριζόντιες πλευρές κοσμοῦνται ἀπό
προτομές σέ μετάλλια. Ἡ φυτική διακόσμηση τόσο στό βάθος ὅσο καί στό πλαίσιο τῶν ἐπενδύσεων ἔχει
φυσιοκρατικό χαρακτήρα καί βρίσκεται πλησιέστερα στά παλαιοχριστιανικά ἔργα[56].

Οἱ περισσότερες ἀπό τίς βυζαντινές ἐπενδύσεις εἰκόνων πού σώθηκαν ἀνήκουν ἤ ἀποδίδονται στήν
περίοδο τῶν Παλαιολόγων (13ος – 15ος αἰ.). Ἀνάμεσά τους, πρωτεύουσα θέση κατέχουν οἱ δέκα τρεῖς
ἐπενδύσεις εἰκόνων τῆς Ἱερᾶς Μονῆς Βατοπαιδίου. Τό ὑλικό πού διαθέτουμε ἐπιτρέπει μιά περισσότε-
ρο ὁλοκληρωμένη εἰκόνα αὐτῶν τῶν ἔργων καί τῆς ἐξέλιξης πού ἔχει ἐπέλθει στήν μορφή τους.

Οἱ πληροφορίες πού μᾶς παρέχουν οἱ πηγές συνήθως δέν εἶναι σαφεῖς. Φανερώνουν ἕναν ἀριθμό
αὐξημένο, ἀλλά οἱ ἀναφορές τους, στίς ὁποῖες συνήθως ἀρκοῦνται νά μᾶς τίς περιγράφουν ὡς κεκοσμη-
*μένη ἤ ὁλοκόσμητος εἰκών*[57], ἡ *μετά περιφερίων ἀργυρῶν* ὅταν πρόκειται μόνον γιά ἐπένδυση πλαισίου,
δέν ἐπιτρέπουν νά διακρίνει κανείς μέ βεβαιότητα, ἄν πρόκειται γιά ἐπενδύσεις πού καλύπτουν ὅλη τήν
ζωγραφισμένη ἐπιφάνεια τῆς εἰκόνας ἤ μέρος της[58]. Ἡ αὔξηση αὐτή τοῦ ἀριθμοῦ τῶν εἰκόνων πού δέχθη-
καν ἤ μνημονεύεται ὅτι εἶχαν πολύτιμη ἐπένδυση, ἀποδίδεται[59] στήν προτίμηση πού ὑπῆρχε πρός τήν
γλυπτική καί δή τά ἀνάγλυφα κατά τήν παλαιολόγεια ἀναγέννηση[60].

Ἀπό τίς ἐπενδύσεις αὐτῆς τῆς περιόδου πού σώζονται, διαπιστώνει κανείς ὅτι καλύπτονται τό βάθος
τῆς εἰκόνας, τά φωτοστέφανα τῶν μορφῶν καί τό πλαίσιό της, μέ ἀργυρά ἐλάσματα καί σμάλτο, ὅπως
φανερώνουν καί οἱ ἐπενδύσεις των εἰκόνων Παναγίας Ὁδηγητρίας, Παναγίας Ἐλαιοβρύτισσας, Χριστοῦ
Παντοκράτορος, Παναγίας Παράκλησης, καί ἁγίων Πέτρου καί Παύλου (ἀρ. 2–3, 6–8) τῆς Ἱερᾶς Μονῆς
Βατοπαιδίου. Δέν ὑπάρχουν δείγματα ὡς τώρα διάλιθης διακόσμησης. Στίς ψηφιδωτές εἰκόνες, ἡ ἀργυ-
ρή ἐπένδυση περιορίζεται καί πάλι, μόνο στό πλαίσιο. Χαρακτηριστικά παραδείγματα οἱ ἐπενδύσεις τῶν

*Εἰκ. 205. Κεντρικό τμῆμα τοῦ ἄνω μέρους τοῦ πλαισίου τῆς ἐπένδυσης (ἀρ. 11) τῆς Φιλοξενίας τοῦ Ἀβραάμ. Λεπτομέρεια τῆς εἰκ. 319.*

δύο ψηφιδωτῶν εἰκόνων τῆς Σταυρώσεως καί τῆς ἁγίας Ἄννας (ἀρ. 4 καί 5, εἰκ. 254, 264) τῆς Ἱερᾶς Μονῆς Βατοπαιδίου[61]. Γύρω στίς τελευταῖες δεκαετίες τῆς παλαιολόγειας περιόδου τά ἀργυρά καί ἐπιχρυσωμένα ἐλάσματα τῶν ἐπενδύσεων εἰκόνων δέχονται διακόσμηση μέ συρματερή τεχνική μέ ταινίες πού συχνά συνδυάζεται μέ ἀνάγλυφα, ὅπως φανερώνουν οἱ ἐπενδύσεις τῶν εἰκόνων τοῦ Χριστοῦ Παντοκράτορος, τῆς Παναγίας «Ἐλπίς τῶν ἀπηλπισμένων», τῆς Φιλοξενίας τοῦ Ἀβραάμ, τῆς Ὁδηγήτριας καί τοῦ Εὐαγγελισμοῦ (ἀρ. 9–13) τῆς Ἱερᾶς Μονῆς Βατοπαιδίου.

Στενή σχέση μέ τίς ἐπενδύσεις εἰκόνων ἔχουν οἱ ἀργυρές ἐπενδύσεις σταχώσεων κωδίκων[62]. Ἔχει μάλιστα διατυπωθεῖ ἡ ὑπόθεση ὅτι κάποιες ἀπό τίς σταχώσεις αὐτές ἀπό πολύτιμο μέταλλο, ἀρχικά ἦταν δίπτυχα ἀνάλογα μέ τά ἐλεφάντινα τοῦ 10ου καί 11ου αἰώνα πού σέ δεύτερη χρήση, διακόσμησαν στήν Δύση σταχώσεις. Χαρακτηριστικό παράδειγμα εἶναι ἡ ἐπένδυση βιβλίου τοῦ 14ου – 15ου αἰώνα στόν Θησαυρό τοῦ Ἁγίου Μάρκου[63].

### Τεχνική καί τεχνοτροπία τῆς διακόσμησης τῶν παλαιολόγειων ἐπενδύσεων[64].

Ἡ κατασκευή μιᾶς ἐπενδύσεως συνδυάζεται πολλές φορές μέ τήν ἀντίστοιχη κατασκευή τῆς εἰκόνας πού πρόκειται νά διακοσμηθεῖ. Ὑπῆρχαν ὅμως καί περιπτώσεις πού ἐπενδύσεις κατασκευάζονταν γιά παλαιές εἰκόνες ἤ εἰκόνες σύγχρονες τῶν ὁποίων ἡ κατασκευή εἶχε προηγηθεῖ, ὡς δωρεά νέου ἤ καί τοῦ ἀρχικοῦ δωρητή τῶν εἰκόνων. Στήν περίπτωση τῆς σύγχρονης κατασκευῆς τῆς εἰκόνας καί τῆς ἐπενδύσεώς της πού γνωρίζουμε τόσο ἀπό σωζόμενα ἔργα ὅσο καί ἀπό πηγές[65], διαπιστώθηκε ὅτι συχνά τό τμῆμα πού ἐπρόκειτο νά καλυφθεῖ ἀπό τήν ἐπένδυση δέν ζωγραφίζονταν. Παράδειγμα ἡ μικρή εἰκόνα τοῦ Χριστοῦ Παντοκράτορος τῆς Ἱερᾶς Μονῆς Βατοπαιδίου (εἰκ. 149), ἡ ὁποία διασώζει ἴχνη ἀπό τήν στερέωση τῆς ἐπένδυσης πού ἔφερε καί πού σήμερα ἔχει χαθεῖ, ἐνῶ τά τμήματα τοῦ βάθους καί τοῦ αὐτόξυλου πλαισίου διατηροῦν τήν προετοιμασία τῆς ζωγραφικῆς ἐπιφάνειας χωρίς νά ἔχουν ποτέ δεχθεῖ ζωγραφική[66]. Σέ περιπτώσεις ὅμως πού ἡ κατασκευή τῆς εἰκόνας καί ἡ πώλησή της προηγεῖται τῆς κατασκευῆς ἐπενδύσεως, ὁλοκλήρωναν τήν ζωγραφική σ' ὅλη τήν ἐπιφάνεια τῆς εἰκόνας, ὅπως στίς εἰκόνες τοῦ Εὐαγγελισμοῦ (ἀρ.13) καί Παναγίας Ἐλπίδος τῶν ἀπελπισμένων (ἀρ.10) τῆς Ἱερᾶς Μονῆς Βατοπαιδίου. Σέ κάποιες περιπτώσεις, παλαιές ἐπενδύσεις προσαρμόζονται σέ νεώτερες εἰκόνες μέ ἤ χωρίς μεγάλη ἐπιτυχία, ὅπως στίς εἰκόνες τῆς Παναγίας Ὁδηγητρίας, τοῦ Χριστοῦ Παντοκράτορος καί τῆς Παναγίας Παράκλησης (ἀρ. 2 και 6, 7) τῆς Ἱερᾶς Μονῆς Βατοπαιδίου.

Στήν ἀρχή αὐτῆς τῆς περιόδου κύριο τεχνικό χαρακτηριστικό τῶν ἐπενδύσεων εἶναι ὅτι συνδυάζουν στό ἴδιο ἔργο ποικιλία τεχνικῶν, ὅπως τό διάτρητο ἔξεργο ἀνάγλυφο, μέ ἤ χωρίς σμάλτο, τό χαμηλό ἀνάγλυφο καί τό ἐπιπεδόγλυφο μέ λακκωτό σμάλτο. Πρός τό τέλος τῆς περιόδου των Παλαιολόγων (τέλος 14ου – πρῶτο ἥμισυ τοῦ 15ου αἰ.), γίνεται εὐρεῖα χρήση παραλλαγῆς τῆς συρματερῆς τεχνικῆς[67]. Οἱ δύο αὐτές τεχνικές συνυπάρχουν χρονικά στό τέλος τοῦ 14ου καί στίς ἀρχές του 15ου αἰώνα καί μάλιστα μερικές φορές στό ἴδιο ἔργο. Ἡ παραλλαγή αὐτή τῆς συρματερῆς ὀνομάστηκε ἀπό γάλλους ἐρευνητές filigranes en ruban, δηλαδή συρματερή μέ ταινίες[68]. Πρόκειται γιά κάλυψη τῆς ἐπιφάνειας μέ λεῖο ἔλασμα χρυσό, ἀργυρό ἤ ἐπιχρυσωμένο, πάνω στό ὁποῖο λεπτές ταινίες, χωρίς περιελίξεις, ἀπό ἀνάλογο ὑλικό, κολλημένες κάθετα πάνω στήν ἐπιφάνεια τοῦ βάθους, δημιουργοῦν δίχτυ κυψελίδων σχηματίζοντας ποικίλα κοσμήματα, κυρίως γεωμετρικοῦ χαρακτήρα. Οἱ κυψελίδες αὐτές συνήθως παραμένουν κενές ἄν καί θά μποροῦσαν νά δεχθοῦν σμάλτο. Στήν κατηγορία αὐτή ἀνήκουν κυρίως ἐπενδύσεις εἰκόνων πού φυλάσσονται στό Ἅγιον Ὄρος, καί ἰδιαίτερα στήν Μονή Βατοπαιδίου (ἀρ. 9–13) καί κάποιες εἰκόνες ἐκτός Ἑλλάδος[69]. Παραλλαγή τῆς συρματερῆς τεχνικῆς μέ στριφτά σύρματα κολλημένα σέ συμπαγές ἔλα-



σμα πού σχηματίζουν κοσμήματα ἀλλά πολύ ἀραιά ἀπαντᾶ σέ ἔργα τοῦ 14ου αἰώνα καί ἀποδίδεται σέ ἀλβανικό ἐργαστήριο[70].

Παράλληλα στίς ἐπενδύσεις τῆς εἰκόνας τοῦ Χριστοῦ Παντοκράτορος, τῆς Παναγίας Παράκλησης, καί τῶν ἀποστόλων Πέτρου καί Παύλου τῆς Ἱερᾶς Μονῆς Βατοπαιδίου (ἀρ. 6–8), τό βάθος εἰκονιστικῶν διαχώρων πού τό θέμα τους ἀποδίδεται μέ ἁπλές ἐγχαράξεις, διακοσμεῖται μέ σμάλτο χυτό, λακκωτό σέ ἕνα ἤ περισσότερα χρώματα. Τά διάχωρα αὐτά συνήθως εἶναι καρφωμένα πάνω σέ φυτικούς τάπητες μέ χαμηλό ἀνάγλυφο.

Τεχνικά, οἱ ἐπενδύσεις αὐτῆς τῆς περιόδου εἶναι κατασκευασμένες ἀπό μεταλλικά ἐλάσματα, ἀργύρου, κάποτε ἐπιχρυσωμένου, πού ὅταν προορίζονται γιά τό βάθος τῆς εἰκόνας εἶναι συνήθως ἑνιαῖα, κομμένα σύμφωνα μέ τίς ἀνάγκες τοῦ θέματος καί ὅταν προορίζονται γιά τό πλαίσιο καί γιά τίς ζῶνες πού τό συνδέουν μέ τό βάθος, ἔχουν τήν μορφή ταινιῶν. Τά φωτοστέφανα τῶν μορφῶν τῆς κύριας συνθέσεως εἶναι συνήθως ἔξεργα καί τοποθετοῦναι πάνω στόν τάπητα πού καλύπτει τό βάθος. Μέ τόν ἴδιο τρόπο ἀποδίδονται οἱ ἐπιγραφές καί τά συμπιλήματα πού συνοδεύουν τό κύριο εἰκονιστικό θέμα τῆς εἰκόνας. Αὐτά βρίσκονται σέ διάχωρα, κυκλικά ἤ παραλληλόγραμμα, πού πλαισιώνουν τήν μορφή, ἐνσωματωμένα συνήθως στό ἔλασμα τοῦ βάθους[71] ἤ προσηλωμένα σ' αὐτό[72]. Τό γενικό αὐτό σχῆμα ἀποκτᾶ ποικιλομορφία ἀπό τήν ἀπόδοση τῶν διαχώρων καί τῶν γραμμάτων τῶν ἐπιγραφῶν πού ἄλλοτε εἶναι ἐγχάρακτα[73] καί ἄλλοτε ἀνάγλυφα[74] μέσα σέ ἔξεργα διάχωρα. Τά ἐπίπεδα διάχωρα μέ περίγραμμα ἔξεργο ἀπό τόν τάπητα τοῦ βάθους τῆς εἰκόνας εἶναι σπάνια[75], ἐνῶ ἀπό τά μέσα τοῦ 14ου αἰώνα κυρίως ἀπαντᾶ στά ἔξεργα διάχωρα τῶν ἐπιγραφῶν καί ἡ τεχνική τοῦ ἐπιπεδόγλυφου[76]. Ὁ διακοσμητικός τάπητας μέ ἐμπίεστα κοσμήματα, ὅπως αὐτός τῆς ἐπένδυσης τῆς εἰκόνας τῆς Παναγίας Ὁδηγήτριας, δωρεᾶς τῆς Παπαδοπουλίνας (ἀρ. 2, εἰκ. 239) ἤ τοῦ Χριστοῦ Ψυχοσώστη τῆς Ἀχρίδας πρέπει νά κατασκευάζονταν πάνω σέ ἑνιαῖο ἔλασμα, ἀπό τό ὁποῖο πρέπει νά ἀφαιροῦσαν τά μέρη πού ἀντιστοιχοῦσαν στό θέμα τῆς εἰκόνας. Κάποτε μάλιστα χρησιμοποιοῦν τμήματα αὐτοῦ τοῦ τάπητα γιά νά συμπληρώσουν τήν ἐπένδυση[77].

Τά διακοσμητικά θέματα πού, ὅπως εἴπαμε, ἀποδίδονται μέ διάφορες τεχνικές στήν ἴδια ἐπένδυση, διακρίνονται σέ τάπητες φυτικούς ἤ γεωμετρικῶν κοσμημάτων καί σέ εἰκονιστικά, τά ὁποῖα ἀπαντοῦν μόνο στά πλαίσια τῆς ἐπενδύσεως. Τό βάθος τῆς εἰκόνας καί τοῦ πλαισίου καλύπτεται ἀπό ἀνάγλυφα, ἐπιπεδόγλυφα ἤ συρματερά κοσμήματα. Τά ἀνάγλυφα κοσμήματα συχνά δέχονται ἐπιπλέον ἐπεξεργασία μέ σμίλη ὥστε νά πλουτισθεῖ καί νά ἐξαρθεῖ τό ἀνάγλυφο[78]. Μέ ἐπιπεδόγλυφη καί μέ συρματερή τεχνική ἀποδίδονται συνήθως τά γεωμετρικά κοσμήματα[79], πού καλύπτουν τούς τάπητες τοῦ βάθους τῆς εἰκόνας.

Οἱ ταινίες πού συνδέουν τό βάθος μέ τό πλαίσιο τῆς ἐπενδύσεως κοσμοῦνται συνήθως μέ ἀνάγλυφη τεχνική, πού κάποτε γίνεται καί διάτρητη[80].

Στά πλαίσια, τά ἀργυρά ἐλάσματα εἶναι χωρισμένα σέ παραλληλόγραμμα συνήθως διάχωρα, διακοσμημένα μέ ἀνάγλυφη τεχνική, στά ὁποῖα ἐναλλάσσονται συνήθως φυτικά καί εἰκονιστικά θέματα. Στά διάχωρα μέ τόν φυτικό τάπητα ἔχουν τοποθετηθεῖ πολλές φορές ἔξεργα κομβιόσχημα κοσμήματα, πού μοιάζει νά μιμοῦνται τά ἀντίστοιχα κομβιόσχημα κοσμήματα μαρμάρινων τέμπλων τοῦ 11ου αἰώνα, ὅπως τοῦ καθολικοῦ τοῦ Ὁσίου Λουκᾶ. Τά κομβιόσχημα αὐτά κοσμήματα καλύπτονται συνήθως ἀπό φυτικά πλέγματα μέ χαμηλό ἤ διάτρητο ἀνάγλυφο τό ὁποῖο κάποτε εἶναι συμπληρωμένο μέ σμάλτο (εἰκ. 239).

Τά εἰκονιστικά διάχωρα ἔχουν δύο τύπους θεμάτων: τίς συνθέσεις καί τίς μεμονωμένες μορφές ἁγίων σέ προτομή, πού ἀποδίδονται ὅλα ἀνάγλυφα. Οἱ μεμονωμένες μορφές (εἰκ. 281–284), πολλές φορές ἔχουν ἀποδοθεῖ μέ ἕνα ἰδιαίτερα ὑψηλό ἐπίπεδο τέχνης, ἔτσι ὥστε νά «ἔχουν τήν θέση τους στήν ἱστορία τῆς βυζαντινῆς γλυπτικῆς»[81]. Ἔχουν μάλιστα θεωρηθεῖ ὡς ἐκπρόσωποι τῶν καλλιτεχνικῶν τάσεων τῆς



παλαιολόγειας ἐποχῆς, ὅπως ἀποδεικνύουν συγκρίσεις μέ γλυπτά παλαιολόγειων ναῶν τῆς Κωνσταντινουπόλεως[82]. «Τά μικρά αὐτά ἀνάγλυφα, ἐξαιρετικῆς ἐκτέλεσης καί ἀξιοπρόσεκτης τεχνοτροπίας στήν ἔκφραση τῶν προσώπων καί τῶν κινήσεων εἶναι ἀριστουργήματα τῆς βυζαντινῆς μικρογλυπτικῆς[83]». Οἱ προτομές λοιπόν ἁγίων μέ τήν ἀκρίβεια τῆς ἐπεξεργασίας τους, τήν ἀναζήτηση τῆς τελειότητος στήν λεπτομέρεια τοῦ σχεδίου, τήν πλαστικότητα καί τόν ρεαλισμό στήν ἀπόδοση, καθίστανται ἀπό τά ὑψηλότερα ἐπιτεύγματα τῆς χρυσοχοΐας τοῦ Βυζαντίου (εἰκ. 343, 344).

Ἐπίσης, κάποιες ἀπό τίς ἀνάγλυφες σκηνές (εἰκ. 241, 242) πού κοσμοῦν πλαίσια ἐπενδύσεων παρουσιάζουν ἀντιπροσωπευτικά χαρακτηριστικά τῆς τέχνης τῶν Παλαιολόγων[84], ὅπως δυναμισμό καί ἐκφραστικότητα στίς κινήσεις. Ἡ ὑψηλή αὐτή τεχνοτροπική ποιότητα τῶν εἰκονιστικῶν ἀναγλύφων στά πλαίσια τῶν ἐπενδύσεων, διατηρεῖται μέχρι καί τόν 15ο αἰώνα.

Στήν τεχνική τοῦ ἐμπίεστου ἔξεργου ἀναγλύφου (au repoussé) χρησιμοποιοῦσαν μῆτρες πάνω στίς ὁποῖες ἀπέδιδαν τό θέμα. Ἀκολούθως ἐφήρμοζαν τό ἔλασμα πάνω στήν μήτρα καί μετά τήν ἀποτύπωσή του, τό συμπλήρωναν γιά νά βελτιώσουν τήν ἀπόδοση μέ ἐγχαράξεις, τρυπανισμούς, προσθήκη σμάλτου κ.ἄ.

Ἔτσι, κάποια ἀπό τά ἀνάγλυφα θέματα ἀναδεικνύονται ἀπό μικρές κυκλικές διατρήσεις μέ τρυπάνι στό ἔλασμα πού ἀποτελεῖ τό βάθος[85] (εἰκ. 227). Ἐπίσης, πολλά ἀπό τά ἔξεργα περιγράμματα τῶν θεμάτων ὅπως ἡ ὁριοθέτηση τοῦ κομβιόσχημου ἐξάρματος τῶν φωτοστεφάνων (εἰκ. 239) ἤ τῶν πλαισίων (εἰκ. 242) δέχονται λεπτές ἐπάλληλες ἐγχαράξεις ὥστε νά θυμίζουν τήν "ἀνεβατή" βελονιά τῶν χρυσοκεντημάτων[86].

Τά εἰκονιστικά θέματα, καί δή τίς συνθέσεις, τά κατασκεύαζαν ἄλλοτε ἀπό μικροῦ μεγέθους ἐλάσματα, σέ χωριστές μικρές μῆτρες, ὁπότε τά κάρφωναν στό πλαίσιο σέ εἰδικό χῶρο, ὅπου το ἔλασμα εἶχε μείνει ἀδιακόσμητο[87] (εἰκ. 235) καί ἄλλοτε τά κατασκεύαζαν πάνω σέ ἐπιμήκεις ταινίες ἐλασμάτων μαζί μέ τά διακοσμητικά διάχωρα[88]. Ἡ ἐπιτυχημένη τοποθέτηση τοῦ ἐλάσματος πάνω στήν μήτρα ἐπέτρεπε τήν ἄρτια ἀπόδοση τοῦ θέματος[89] (εἰκ. 217, 218). Ἐξάλλου, τά διάχωρα μέ εἰκονιστικά θέματα πού τοποθετοῦνται σέ χωριστά ἐλάσματα, εἶναι πιθανό νά κατασκευάζονταν καί σέ διαφορετικά ἐργαστήρια, ὅπως πιστεύεται ὅτι συνέβαινε μέ αὐτά πού εἶναι διακοσμημένα μέ εἰκονίδια μέ περίκλειστο σμάλτο, τά ὁποῖα συχνά εἶναι παλαιότερα τῶν ἐπενδύσεων πού διακοσμοῦν[90]. Στήν ἀρχή τῆς περιόδου τῶν Παλαιολόγων (τέλος 13ου – πρῶτο μισό τοῦ 14ου αἰώνα) παρατηρεῖται χρήση χυτοῦ βαθυκύανου σμάλτου πού συμπληρώνει τά ἐπιπεδόγλυφα κοσμήματα στούς τάπητες τοῦ βάθους[91] καί τοῦ πλαισίου[92] τῶν ἐπενδύσεων, καί στά ἔξεργα διάτρητα κομβία πού τούς διακοσμοῦν[93] (εἰκ. 239, 278), καθώς καί στίς ἐπιπεδόγλυφες ἐπιγραφές κυρίως τίς ἀφιερωματικές[94] (εἰκ. 237, 309, 315–317). Στό δεύτερο μισό τοῦ 14ου αἰώνα καί στόν 15ο αἰώνα ἡ χρήση τοῦ χυτοῦ σμάλτου παίρνει διαφορετική μορφή. Τό βάθος ἀφαιρεῖται γύρω ἀπό τό θέμα πού ἀποδίδεται ἔτσι ἐπιπεδόγλυφο μέ ἐγχάρακτες τίς λεπτομέρειες, ἐνῶ μέ μικρές ἐπάλ-

*Εἰκ. 206. Τό τρίτο διάχωρο τοῦ ἄνω πλαισίου ἀπό τήν ἐπένδυση (ἀρ. 2) τῆς εἰκόνας Παναγίας Ὁδηγητρίας. Λεπτομέρεια τῆς εἰκ. 234.*





ληλες ἐγχαράξεις δημιουργοῦνται φωτοσκιάσεις. Σμάλτο καλύπτει τό βάθος, ἡ ἐπιφάνεια τοῦ ὁποίου κάποιες φορές σκαλίζεται ἐλαφρά γιά νά μπορέσει νά τό συγκρατήσει καλύτερα. Ἡ τεχνική αὐτή ἐφαρμόστηκε σέ διάφορα τμήματα τῶν ἐπενδύσεων, ὅπως εἰκονιστικά διάχωρα[95] (εἰκ. 277, 297), φωτοστέφανα[96] (εἰκ. 207). Διαπιστώθηκε ἐπίσης ὅτι τό σμάλτο, ἀπαντᾶ κάποτε καί σέ ἄλλα δύο χρώματα, πράσινο καί κόκκινο σέ ζωηρούς τόνους, πού μέ τήν προσθήκη τοῦ ὑπόλευκου τοῦ ἀργύρου δημιουργοῦν τετραχρωμία[97] (εἰκ. 297, 207). Ἡ τεχνική αὐτή τοῦ πολύχρωμου λακκωτοῦ σμάλτου, ἀπαντᾶ καί σέ ἄλλα ἔργα θρησκευτικῆς μικροτεχνίας, ὅπως δισκοπότηρα[98] χρονολογημένα στό δεύτερο μισό τοῦ 14ου αἰώνα, ὅπου δέν περιορίζεται νά καλύπτει τό βάθος ἀλλά χρωματίζει καί κάποια σημεῖα τῶν συνθέσεων (εἰκ. 209). Τά εἰκονιστικά διάχωρα ἄν καί ἔχουν μιά αὐτοτέλεια διότι συχνά χωριστά προσηλώνονται στήν ἐπένδυση, πρέπει νά κατασκευάζονταν στό ἴδιο ἐργαστήριο πού κατασκεύασε καί τήν ὑπόλοιπη ἐπένδυση ὅπως ἀποδεικνύουν καί τά ἄλλα ἔργα ἀργυροχρυσοχοΐας. Παρατηρεῖται μάλιστα ὁμοιότης στήν τεχνική τῆς διακόσμησης ἀλλά καί στά διακοσμητικά θέματα σέ μερικά ἀπό αὐτά[99] (εἰκ. 278, 302–304), πού μᾶς κάνει νά ὑποθέτουμε ὅτι ὑπῆρξαν προϊόντα τοῦ ἴδιου ἐργαστηρίου.

Στήν ἴδια ἐποχή, (προχωρημένος 14ος – ἀρχή 15ου αἰώνα) γίνεται παράλληλα χρήση τῆς τεχνικῆς πού ὀνομάστηκε[100] «συρματερή μέ ταινίες» ( filigranes en rubans). Καλύπτεται ἡ πρός διακόσμηση ἐπιφάνεια μέ ἔλασμα πάνω στό ὁποῖο συγκολλοῦνται κάθετα λεπτές ταινίες, χρυσές ἤ ἀργυρές, πού σχηματίζουν περίκλειστα διακοσμητικά θέματα[101] (εἰκ. 338, 204). Τά κοσμήματα αὐτά μοιάζει νά δέχονταν σμάλτα ἤ νιέλλο, ἤ τουλάχιστον φαίνονται νά εἶχαν προετοιμαστεῖ γιά νά δεχθοῦν.

Πάντως, ἡ εὐκολία μέ τήν ὁποία μποροῦσε κανείς νά προσθέσει ἤ νά ἀντικαταστήσει τμήματα μιᾶς ἐπένδυσης, καί κυρίως τά διάχωρα τοῦ πλαισίου, τά φωτοστέφανα ἤ τά διάχωρα τῶν ἐπιγραφῶν τοῦ κυρίως θέματος τῆς εἰκόνας δημιουργοῦν πρόσθετες δυσκολίες στήν χρονολόγηση μιᾶς ἐπενδύσεως.

**Τά διακοσμητικά θέματα τῶν ἐπενδύσεων τῆς Παλαιολόγειας περιόδου καί ἡ ἐξέλιξή τους.**

Τά διακοσμητικά θέματα πού χρησιμοποιοῦνται στίς πολύτιμες ἐπενδύσεις αὐτῆς τῆς περιόδου εἶναι ἀνεικονικά (φυτικά καί γεωμετρικά) καί εἰκονιστικά (προτομές ἁγίων καί σκηνές τῆς Κ. Διαθήκης) μέ μεγάλη ποικιλία στήν ἀπόδοση, κυρίως τῶν ἀνεικονικῶν[102] (εἰκ. 204, 206) καί ἐξαιρετική τέχνη τῶν εἰκονιστικῶν. Πρόκειται γιά την συνέχιση παράδοσης τῆς μεσοβυζαντινῆς περιόδου ὅπως φανερώνουν τά ἐλάχιστα δείγματα πού διαθέτουμε.

Ἔτσι, στήν ψηφιδωτή εἰκόνα τοῦ ἁγίου Νικολάου[103] τοῦ 11ου αἰώνα, στήν Πάτμο, ἡ σύγχρονή της ἀργυρή ἐπένδυση τοῦ πλαισίου, φέρει ἀνάμεσα στά συμπλέγματα ὀκτάσχημου πλοχμοῦ κληματίδος πού διακοσμοῦν τό βάθος, ἑπτά κυκλικά μετάλλια: δύο μέ προτομές ἀρχαγγέλων πού πλαισιώνουν μετάλλιο

*Εἰκ. 207. Φωτοστέφανο ἀποστόλου Παύλου ἀπό τήν ἐπένδυση (ἀρ. 8) εἰκόνας τῶν ἀποστόλων Πέτρου καί Παύλου. Λεπτομέρεια τῆς εἰκ. 297.*



μέ τήν «ἑτοιμασία τοῦ θρόνου» στήν ἄνω πλευρά του καί τέσσερα στίς κάθετες πλευρές, μέ προτομές στρατιωτικῶν ἁγίων[104].

Τό ἀργυρό πλαίσιο, τῆς εἰκόνας τοῦ ἁγίου Ἰωάννου τοῦ Θεολόγου τῆς ἴδιας Μονῆς πού τοποθετεῖται στόν 12ο αἰώνα, ἐκτός ἀπό τόν τάπητα μέ ἔκτυπους ρόμβους πού περικλείουν κρινάνθεμο, διακοσμεῖται καί ἀπό κυκλικά μετάλλια μέ προτομές οἱ ὁποῖες συνθέτουν τήν Δέηση: ἡ Παναγία, ὁ Χριστός καί ὁ ἅγιος Ἰωάννης ὁ Πρόδρομος στό ἄνω πλαίσιο καί οἱ ἕνδεκα ἀπόστολοι στίς ὑπόλοιπες πλευρές. Λείπει ἡ προτομή τοῦ ἁγίου Ἰωάννου τοῦ Θεολόγου πού ἀποτελεῖ τό κεντρικό θέμα τῆς εἰκόνας[105].Τεχνοτροπικές καί εἰκονογραφικές, παρατηρήσεις συνδέουν τίς δύο ἐπενδύσεις, ἀλλά καί τίς συσχετίζουν μέ ἄλλα ἀνάλογα ἔργα τοῦ 11ου αἰώνα ἀπό τήν Γεωργία[106]. Ἡ χρήση στήν ἐπένδυση τοῦ ἁγίου Νικολάου κυκλικῶν μεταλλίων, ἡ παρουσία στρατιωτικῶν ἁγίων καί ἡ χρήση τοῦ φυτικοῦ κοσμήματος τοῦ ὀκτάσχημου βλαστοῦ κληματίδος πού περιβάλλει κυκλικά πεντάλοβα φύλλα κληματίδος, ἀπαντοῦν καί στήν πολύτιμη εἰκόνα – ἐπένδυση τοῦ ὁλόσωμου ἀρχαγγέλου Μιχαήλ στήν Βενετία, φανερώνοντας κοινές εἰκονογραφικές καί μορφολογικές τάσεις[107].

Στό δεύτερο μισό τοῦ 13ου καί στίς ἀρχές τοῦ 14ου αἰώνα οἱ ἐπενδύσεις διακοσμοῦνται μέ τρεῖς κατηγορίες θεμάτων: τά φυτικά θέματα διακοσμητικοῦ χαρακτήρα, πού κάποτε ἐμφανίζουν στοιχεῖα ρεαλιστικά καί ἐκφύονται ἀπό ἀγγεῖα[108], τά διακοσμητικά θέματα γεωμετρικοῦ χαρακτήρα καί τά εἰκονιστικά. Τά φυτικά θέματα κοσμοῦν τό βάθος τῆς εἰκόνας καί διάχωρα στό πλαίσιο. Παρατηρεῖται ὁμοιότητα ἤ τίς περισσότερες φορές, τεχνοτροπική συγγένεια στήν ἀπόδοση τῶν βλαστῶν, πού συνθέτουν τό βάθος τῶν διακοσμητικῶν διαχώρων καί τόν τάπητα στό βάθος τῆς εἰκόνας[109]. Τά καθαρά διακοσμητικά θέματα σέ ἐπάλληλες σειρές σχηματίζουν τάπητα γεωμετρικοῦ χαρακτήρα[110] συνήθως στό βάθος τῆς εἰκόνας καί σπάνια στό πλαίσιο (ἀρ. 2, εἰκ. 234, 239).

Κοινά εἰκονογραφικά στοιχεῖα πού ἀπαντοῦν τόσο στό βάθος, ὅσο καί στό πλαίσιο τῶν ἐπενδύσεων μποροῦν νά θεωρηθοῦν τά κομβιόσχημα ἐξάρματα, τά καλυμμένα μέ πολύπλοκους φυτικούς πλοχμούς (εἰκ. 250) ἤ μέ δισχιδεῖς ταινίες, πού σχηματίζουν ψαθωτές ἐπιφάνειες (εἰκ. 206). Οἱ πλοχμοί αὐτοί, διευκολύνουν τήν διάτρητη τεχνική πού συχνά χρησιμοποιεῖται γιά τήν κατασκευή τους. Σπανιώτερα ἀπαντοῦν τετραγωνισμένα ἐξάρματα μέ ἀνάλογη διακόσμηση[111] (εἰκ. 287) καί κομβιόσχημα μέ εἰκονιστικό θέμα (εἰκ. 285, 286).

Τά διάχωρα μέ τά εἰκονιστικά θέματα, πού κοσμοῦν τά πλαίσια τῶν ἐπενδύσεων ἐναλλάξ μέ φυτικά θέματα, ὁριοθετοῦνται συνήθως ἀπό ἔξεργα κοσμήματα ἐμπνευσμένα ἀπό βελονιές κεντημάτων (ἀνεβατό, σχοινόσχημο). Θά θέλαμε ὅμως νά σημειώσουμε ὅτι ὑπάρχουν καί πλαίσια πού ἔχουν μόνο διάχωρα μέ φυτικά κοσμήματα[112]. Στά εἰκονιστικά θέματα κυριαρχοῦν δύο εἰκονογραφικοί κύκλοι μέ σκηνές ἀπό το Δωδεκάορτο[113] καί ἀπό τόν βίο τῆς Θεοτόκου[114]. Τό μοναδικό δεῖγμα μέ τόν κύκλο τοῦ ἁγίου Μανδηλίου[115] πού πλαισιώνει εἰκόνα τοῦ ἁγίου Μανδηλίου, ἐπιτρέπει νά ὑποθέσουμε ὅτι χρησιμοποιοῦσαν στήν διακόσμηση τῶν ἐπενδύσεων καί ἄλλους εἰκονογραφικούς κύκλους πού δέν ἔχουν σωθεῖ. Παράλληλα ἐξακολουθοῦν νά χρησιμοποιοῦνται τά θέματα τῆς Δεήσεως (εἰκ. 302–304)[116] καί τῆς Ἑτοιμασίας τοῦ Θρόνου (εἰκ. 254, 261)[117] πού πλαισιώνονται ἀπό διάχωρα μέ μεμονωμένους ἁγίους σέ προτομή καί τοῦ

*Εἰκ. 208. Διάτρητο τμῆμα φωτοστεφάνου Παναγίας ἀπό τήν ἐπένδυση (ἀρ. 2) Παναγίας Ὁδηγητρίας. Λεπτομέρεια τῆς εἰκ. 234.*



Παντοκράτορα (εἰκ. 314) πλαισιωμένου ἀπό τούς ἀποστόλους ἤ ἄλλους ἁγίους, πάντα σέ προτομή[118]. Κάποτε τόν Παντοκράτορα ἀντικαθιστοῦν μέ τό Ἅγιο Μανδήλιον[119] (εἰκ. 319, 336), πού μαζί μέ τούς ἀποστόλους συνδέεται μέ τήν διακόσμηση τοῦ ἐπιστυλίου τῶν βυζαντινῶν τέμπλων[120].Οἱ ὁλόσωμοι ἅγιοι σπανίζουν[121](εἰκ. 255, 256). Στόν κύκλο τοῦ Δωδεκαόρτου βλέπουμε νά παρεισφρύουν σκηνές ἀπό τόν κύκλο τῶν παθῶν[122] ἤ τόν κύκλο τοῦ βίου τῆς Θεοτόκου καί ἄλλες συνθέσεις[123].

Οἱ ἐπιγραφές πού συνοδεύουν τά εἰκονιστικά διάχωρα τοῦ βάθους καί τοῦ πλαισίου τῶν ἐπενδύσεων εἶναι σχεδόν πάντα μεγαλογράμματες, μέ ἀνάγλυφα ἤ ἐγχάρακτα γράμματα, πού συνήθως τονίζονται ἀπό βαθύχρωμο σμάλτο. Σπάνια ἀπαντοῦν ἐπιγραφές μέ γράμματα μέ διπλή χάραξη[124], πολύ συνηθισμένα σέ ἄλλα εἴδη ἀργυροχοΐας. Οἱ ἐπιγραφές καί τά συμπιλήματα, πού συνοδεύουν μεμονωμένες μορφές στό βάθος τῆς εἰκόνας ἤ στά διάχωρα πού τήν πλαισιώνουν, εἶναι ἀποδοσμένες ἀνάγλυφες[125], κάποτε ἀπό πλατιές ταινίες[126] (εἰκ. 277) ἤ ἐγχάρακτες[127] (εἰκ. 234, 250, 314) μέσα σέ συνήθως ἔξεργο κυκλικό ἤ παραλληλόγραμμο διάχωρο, τοποθετημένο σέ κάθετο ἄξονα[128] κυρίως (εἰκ. 239). Εἶναι ἀξιοπαρατήρητο ὅτι πολλές φορές γίνεται συνδυασμός δύο τύπων γραμμάτων στήν ἴδια εἰκόνα. Ὁ περισσότερο συνηθισμένος συνδυασμός εἶναι τά ἀνάγλυφα ἀπό πλατιές ταινίες μέ τά ἐγχάρακτα τά τονισμένα ἀπό σμάλτο πάνω σέ ἔξεργο πλαίσιο[129](εἰκ. 277). Πολύ συχνά οἱ ἐπιγραφές αὐτές εἶναι ἀνορθόγραφες[130]. Μέ ἐγχάρακτα γράμματα πού τονίζονται ἀπό σμάλτο εἶναι γραμμένες σχεδόν ὅλες οἱ ἀφιερωματικές ἐπιγραφές οἱ ὁποῖες συνήθως τοποθετοῦνται, ὅταν ὑπάρχουν[131], σέ διάχωρα στό κάτω μέρος τοῦ πλαισίου[132] (εἰκ. 234, 314). Ὑπάρχουν μάλιστα, ἐπενδύσεις στίς ὁποῖες δέν σώζεται ἀφιερωματική ἐπιγραφή, ἀλλά διακρίνεται ἡ θέση πού μποροῦσε νά εἶχε[133] (εἰκ. 319, 336, 341). Στήν περίπτωση μιᾶς μόνον ἐπένδυσης[134] ἡ ἀπεικόνιση τοῦ ζεύγους τῶν κτητόρων ἔχει ὑποκαταστήσει τήν ἀφιερωματική ἐπιγραφή. Πρόκειται γιά ὁλόσωμες ἀπεικονίσεις τους πού συνοδεύονται ἀπό τά ὀνόματά τους.

Τά φωτοστέφανα συνήθως εἶναι διακοσμημένα μέ φυτικά κοσμήματα καί κομβιόσχημα ἐξάρματα.
Θεματικά δέν συνδέονται πάντα μέ τό θεματολόγιο τῶν ἄλλων τμημάτων τῆς ἐπένδυσης[135] (εἰκ. 234),
ὅπως συμβαίνει συνήθως εἴτε μέ τά φυτικά κοσμήματα τοῦ βάθους τῆς εἰκόνας[136], εἴτε μ᾽ αὐτά τοῦ πλαι-
σίου[137].

Τέλος, στό ταινιωτό ἔλασμα πού συνδέει τήν ἐπένδυση τοῦ βάθους καί τοῦ πλαισίου, κυριαρχοῦν σει-
ρές φύλλων ἄκανθας (εἰκ. 250, 264, 291), φυτικῶν κοσμημάτων (εἰκ. 297) καί ἁλυσιδωτῶν πλοχμῶν συνή-
θως σχηματοποιημένων (εἰκ. 234, 254, 277), οἱ ὁποῖες συχνά ἀντιγράφουν ἀνάλογα κοσμήματα ἀπό
μικρογραφίες χειρογράφων. Τά κοσμήματα αὐτά διαφοροποιοῦνται ἐλαφρά σέ κάθε ἐπένδυση, ἐξυπη-
ρετώντας ὅμως πάντα τήν ἰδέα ἑνός θέματος πού μεσολαβεῖ μέ διακριτικότητα, συνδέοντας τά δύο ἄλλα
κύρια διακοσμητικά πεδία.

Στό δεύτερο μισό τοῦ 14ου αἰώνα καί στό πρῶτο μισό τοῦ 15ου, διάστημα κατά τό ὁποῖο γίνεται
συχνή χρήση τῆς συρματερῆς τεχνικῆς μέ ταινίες, ἡ διακόσμηση τῶν ἐπενδύσεων ἀκολουθεῖ τά ἴδια σχή-
ματα, ἀλλά τά φυτικά θέματα ἀποδίδονται μέ τήν νέα τεχνική. Τά θέματα αὐτά ἔχουν τήν μορφή
πλοχμῶν καί ἑλίκων πού καταλήγουν σέ πολύλοβα φύλλα καί συνήθως περικλείονται σέ δίχτυ γεωμε-
τρικῶν σχημάτων ὅπως ρόμβων[138] (εἰκ. 314), κυκλίσκων[139] (εἰκ. 319), ἀλλά καί καρδιόσχημων διαχώρων[140].
Τά κομβιόσχημα ἐξάρματα παραμένουν, διακοσμημένα μέ ἀνάγλυφη ἤ διάτρητη τεχνική[141] (εἰκ. 319, 336,
354) ἤ ἀντικαθίστανται ἀπό κύκλους πού πληροῦνται μέ φυτικά κοσμήματα συρματερῆς μέ ταινίες
τεχνικῆς (εἰκ. 354). Μέ φυτικά κοσμήματα εἶναι συνήθως κατασκευασμένη καί ἡ ταινία πού συνδέει τό
βάθος μέ τό πλαίσιο[142] (εἰκ. 319, 336).

Στά εἰκονιστικά θέματα καί στίς ἐπιγραφές πού διακοσμοῦν τίς ἐπενδύσεις μέ συρματερή τεχνική δέν
παρατηροῦνται ἀλλαγές στήν τεχνική ἤ τήν εἰκονογραφία.



Ἡ ποικιλία τῶν σκηνῶν ἀπό τόν ἴδιο εἰκονογραφικό κύκλο, πού συναντοῦμε στίς ἐπενδύσεις, φανερώνει ὅτι γινόταν χρήση ἑνός πλούσιου εἰκονογραφικοῦ ὑλικοῦ πού εἶχε στήν διάθεσή του ὁ τεχνίτης[143]. Ἡ ἐπιλογή τῶν σκηνῶν, πού συνήθως κατά τήν τοποθέτηση δέν ἀκολουθοῦσε τήν χρονολογική σειρά τῶν γεγονότων ἤ τήν θεολογική σημασία τους, πρέπει μᾶλλον νά ἀποδοθεῖ στίς προτιμήσεις τῶν κτητόρων.

Τά προσχέδια πού χρησιμοποιοῦσαν πρέπει νά προέρχονται ἀπό καθιερωμένους εἰκονογραφικούς τύπους μορφῶν καί σκηνῶν, πού δέχονταν ἑκάστοτε μικρές μεταβολές. Ἐντυπωσιακή, μάλιστα, εἶναι ἡ ὁμοιότητα στήν ἀπόδοση τοῦ ἀρχαγγέλου Γαβριήλ σέ δύο συνθέσεις (εἰκ. 217, 226) τῆς ἴδιας ἐπένδυσης. Πρόκειται γιά τήν σύνθεση μέ τόν ἅγιο Ἰωάννη τόν Πρόδρομο καί τήν σύνθεση τοῦ Εὐαγγελισμοῦ στήν ἐπένδυση τοῦ 14ου αἰώνα, τῆς Παναγίας τῆς Βηματάρισσας, στήν Ἱερά Μονή Βατοπαιδίου (ἀρ.1, εἰκ. 212).

### Ἐργαστήρια.

Οἱ ἐπενδύσεις εἰκόνων, κατασκευασμένες ἀπό πολύτιμα μέταλλα, ἀποτελοῦν, ὅπως εἶναι φυσικό, κλάδο τῆς ἀργυροχρυσοχοΐας καί τά ἐργαστήριά τους εἶναι ἐγκατεστημένα κυρίως σέ μεγάλα ἀστικά κέντρα, τά ὁποῖα θά μποροῦσαν νά τά συντηρήσουν οἰκονομικά. Κύριο παραγωγικό κέντρο πολυτίμων ἐπενδύσεων θεωρεῖται ἡ Κωνσταντινούπολη, ἡ ὁποία διέθετε τόν πλοῦτο καί τά ἐργαστήρια γιά νά ἱκανοποιήσει τό ἀγοραστικό της κοινό ἀλλά καί τίς ἀνάγκες παραγγελιῶν ἀπό τήν περιφέρεια καί τό ἐξωτερικό. Δυστυχῶς κανένα ἔργο δέν φέρει ἐνδείξεις τοῦ τόπου παραγωγῆς του. Τό γεγονός μάλιστα, ὅτι «ἡ πλειοψηφία τῶν ἐπενδύσεων ἀποτελεῖ σύνολο συγγενικῶν ἔργων»[144] καί παράλληλα ὅτι ἕνα ἐργαστήριο μπορεῖ νά χρησιμοποιεῖ περισσότερες ἀπό μία τεχνικές στίς περισσότερες ἐπενδύσεις, δυσκολεύουν τόν προσδιορισμό γενικῶν χαρακτηριστικῶν κάποιου ἐργαστηρίου ἤ παραγωγικοῦ κέντρου. Πάντως, αὐτό δέν ἐμπόδισε νά ἐκφραστοῦν ἀπόψεις γιά ὁμαδοποίηση κάποιων ἐπενδύσεων, βασισμένης στήν ἐξαιρετική τεχνική καί τά ποιοτικά τους χαρακτηριστικά, καί τήν ἀπόδοσή τους σέ ἐργαστήρια τῆς Βασιλεύουσας[145] ἤ σέ τεχνίτες ἀπό τήν Κωνσταντινούπολη, πού ἐργάστηκαν σέ μεγάλα κέντρα ὅπως ἡ Θεσσαλονίκη, ἡ Τραπεζούντα ἀκόμη καί ἡ Μόσχα, στό τέλος τοῦ 13ου καί στίς ἀρχές τοῦ 14ου αἰώνα, ἀλλά καί στόν 15ο αἰώνα[146]. Κοινά τεχνοτροπικά στοιχεῖα στήν διακόσμηση ἐπενδύσεων ὁδηγοῦν σέ κοινό καλλιτεχνικό ρεῦμα, ἐπηρεασμένο ἀπό τήν σύγχρονη γλυπτική, πού διέπει τήν ἀργυροχρυσοχοΐα ἐπενδύσεων εἰκόνων καί ἱερῶν βιβλίων.

Νεώτερες μελέτες πού συνδυάζουν τό ρεῦμα αὐτό, μέ στοιχεῖα ἱστορικά καί παράδοσης, ὁδήγησαν στόν ἐντοπισμό παραγωγικοῦ κέντρου ἀργυρῶν ἐπενδύσεων στήν Θεσσαλονίκη[147], πόλη πού διέθετε παράλληλα καί ἐργαστήρια φορητῶν εἰκόνων[148], τά ὁποῖα εἶναι φυσικό νά συνεργάζονται μέ τά ἐργαστή-

*Εἰκ. 209. Ἅγιο Ποτήριο, ἀφιέρωμα τοῦ Δεσπότη τῶν Ἰωαννίνων Θωμᾶ Κομνηνοῦ Πρελούμπου (1367–1384).*



ρια πολύτιμων ἐπενδύσεων[149]. Ἡ ἔρευνά μας ἄλλωστε γύρω ἀπό τόν ρόλο τῆς Θεσσαλονίκης ὡς κέντρου μικροτεχνίας τόν 14ο αἰώνα[150], ὁδήγησε στόν ἐντοπισμό σημαντικῆς παραγωγῆς ποικίλων ἀντικειμένων μικροτεχνίας ἀπό διάφορα ὑλικά, πού ἱκανοποιοῦσαν τίς ἀνάγκες τῶν κατοίκων τῆς πόλεως, ἀλλά καί τίς ἀνάγκες τῶν προσκυνητῶν, τῶν ἐμπόρων καί τῶν στρατιωτικῶν, πού τήν ἐπισκέπτονταν. Παράλληλα τά ἐργαστήρια αὐτά κάλυπταν τίς ἀνάγκες σέ εἴδη πολυτελείας τῶν γειτονικῶν περιοχῶν καί δή τῶν μικρότερων ἀλλά πλούσιων πόλεών τους, ὅπως ἡ Βέροια, ἡ Ἀχρίδα, ἡ Καστοριά, στίς ὁποῖες ἦταν ἐγκατεστημένοι σημαντικοί βυζαντινοί ἄρχοντες. Ἡ ἀπόδοση ὡς τώρα[151] στήν Θεσσαλονίκη ἐννέα ἐπενδύσεων εἰκόνων καί μιᾶς ἐπένδυσης Σταυροῦ, βασίστηκε κυρίως σέ ἐπιγραφικά στοιχεῖα πού διατηροῦν οἱ τέσσερεις ἀπό τίς ἐπενδύσεις τά ὁποῖα φανερώνουν στενή σχέση τῶν κτητόρων τους μέ τήν πόλη, στήν παράδοση πού συνδέει δύο ἄλλες ἐπενδύσεις μ᾽ αὐτήν καί στίς ἐντυπωσιακές ἀναλογίες πού συνδέουν τίς ὑπόλοιπες μέ τίς πρῶτες. Ἀπό τίς ἐπενδύσεις αὐτές, οἱ περισσότερες ἐντοπίστηκαν στό Ἅγιον Ὄρος, καί δή στήν Μονή τοῦ Βατοπαιδίου, πού πρέπει νά εἶχε ἰδιαίτερα στενούς δεσμούς μέ τήν πόλη τοῦ Ἁγίου Δημητρίου[152].

Τά ἔργα αὐτά καλύπτουν μιά χρονική περίοδο ἑνός περίπου αἰώνα (ἀπό τό δεύτερο μισό τοῦ 13ου αἰώνα μέχρι τό πρῶτο τέταρτο τοῦ 15ου αἰώνα), ἐπιβεβαιώνοντας ἔτσι ὅτι ὑπῆρχε παράδοση τῆς παραγωγῆς τους στήν πόλη[153]. Διακρίνονται χρονολογικά σέ τρεῖς, ὡς τώρα, ὁμάδες. Ἡ πρώτη, πού συνδέθηκε μέ τήν παραγωγή τῆς Θεσσαλονίκης, μέ βάση ἱστορικά στοιχεῖα[154], ἀποτελεῖται ἀπό πέντε ἐπενδύσεις[155] μέ κοινά χαρακτηριστικά ἀπό τά ὁποῖα σημειώνουμε τά ἀκόλουθα: (1) Οἱ ἐπενδύσεις εἶναι ἐνεπίγραφες, μέ ἀφιερωματικές ἐπιγραφές πού μνημονεύουν κτήτορες, οἱ ὁποῖοι συνδέονται μέ τήν Θεσσαλονίκη. (2) Οἱ ἐπιγραφές εἶναι κατασκευασμένες μέ ἐπιπεδόγλυφη τεχνική, πού συμπληρώνεται μέ σμάλτο καί ἀνα-
γράφονται στό πλαίσιο μέ μεγαλογράμματη γραφή. (3) Τά κοινά διακοσμητικά χαρακτηριστικά[156] τά
ὁποῖα τίς συνδέουν εἶναι τά ἔντονα ἐξηρμένα φωτοστέφανα, πού κάποτε ἀποδίδονται μέ διάτρητη τεχνι-
κή, ἡ κάλυψη τοῦ βάθους τῆς εἰκόνας μέ τάπητα κοσμημάτων, ἀναλόγων μέ αὐτά πού ἀπαντοῦν στά δια-
κοσμητικά διάχωρα τοῦ πλαισίου ἤ τῶν φωτοστεφάνων. (4) Χρονολογοῦνται στό τέλος τοῦ 13ου καί στίς
ἀρχές τοῦ 14ου αἰώνα[157].

Ἡ δεύτερη ὁμάδα, ἀποτελεῖται ἀπό ἐπενδύσεις τοῦ τέλους τοῦ 14ου ἤ τῶν ἀρχῶν τοῦ 15ου αἰώνα
πού ἀπόκεινται κυρίως στήν Ἱερά Μονή Βατοπαιδίου καί ἱστορικά στοιχεῖα τίς συνδέουν καί πάλι μέ τήν
Θεσσαλονίκη. Περιλαμβάνει τήν ἐνεπίγραφη ἀργυρή ἐπένδυση τῆς εἰκόνας τῶν ἀποστόλων Πέτρου καί
Παύλου[158], δωρεά πρός τήν Μονή Βατοπαιδίου, τοῦ δεσπότη της Ἀνδρονίκου Παλαιολόγου (1408–1423),
γιοῦ τοῦ αὐτοκράτορα Μανουήλ (εἰκ. 297) καί τήν ἐπένδυση λιτανευτικοῦ σταυροῦ στήν ἴδια Μονή, τοῦ
λεγόμενου "σταυροῦ τοῦ Κωνσταντίνου"[159].

Ἡ τρίτη ὁμάδα ἐπενδύσεων συνδέεται μέ τήν Θεσσαλονίκη μέ βάση τήν παράδοση, τήν ὁποία ἐπιβε-
βαιώνει καί ἡ ζωγραφική τῶν εἰκόνων[160]. Πρόκειται γιά τέσσερις ἀργυρεπίχρυσες ἐπενδύσεις μέ συρμα-
τερή τεχνική πού σώζονται στό Ἅγιον Ὄρος τοῦ τέλους τοῦ 14ου ἤ τῶν ἀρχῶν τοῦ 15ου αἰώνα. Σήμερα
οἱ τρεῖς βρίσκονται στήν Ἱερά Μονή Βατοπαιδίου[161] (ἀρ. 11–13, εἰκ. 319, 336, 354), καί ἡ τέταρτη, πού
εἶναι ἐπένδυση τοῦ πλαισίου τῆς ψηφιδωτῆς εἰκόνας τοῦ Ἰωάννου Θεολόγου[162] βρίσκεται στήν Μονή τῆς
Λαύρας. Ἡ τελευταία συνδέεται μέ τίς προηγούμενες ἐπενδύσεις, λόγῳ τῆς ἐντυπωσιακῆς ὁμοιότητας
ὁρισμένων στοιχείων τῆς διακόσμησης. Στίς ἐπενδύσεις αὐτῆς τῆς ὁμάδας κυριαρχεῖ ἡ συρματερή μέ ται-
νίες διακόσμηση, τεχνική πού ἀπαιτεῖ λεπτά μεταλλικά ἐλάσματα καί ἀραχνοῦφαντα συρμάτινα κοσμή-
ματα.

Ἐκτός ἀπό τήν Κωνσταντινούπολη καί τήν Θεσσαλονίκη ἐργαστήρια κατασκευῆς ἐπενδύσεων πρέπει
νά ὑπῆρχαν καί σέ ἄλλα κέντρα τῆς περιφέρειας. Στά ἐργαστήρια αὐτά μποροῦν νά ὑπαχθοῦν κάποιες
ἐπενδύσεις πού παρουσιάζουν ἰδιαίτερα χαρακτηριστικά, ὅπως κατασκευή τῶν διακοσμητικῶν θεμάτων
μέ σφραγίσματα ὑπό μορφήν ἐπάλληλων ταινιῶν, πολύ χαμηλό ἀνάγλυφο, ἀσάφεια στήν ἀπόδοση τῶν

θεμάτων, ἄτεχνη ἀνάμειξή τους, καί κάποτε ἐπέκταση τῆς ἐπένδυσης καί στά ἐνδύματα[163]. Ἐπενδύσεις εἰκόνων τοῦ Μουσείου τῆς Ἀχρίδας πού εἶναι προϊόντα μαζικῆς παραγωγῆς, πρέπει νά ἀνήκουν σέ ἀνάλογο ἐργαστήριο[164]. Ἔχουν κατασκευασθεῖ ἀπό μεταλλικά φύλλα διακοσμημένα μέ ἐπάλληλες ταινίες ἀπό διάχωρα μέ ἀνεικονικά καί εἰκονιστικά θέματα πού καλύπτουν τό βάθος καί τό πλαίσιο τῆς εἰκόνας. Τίς ἐπενδύσεις αὐτοῦ τοῦ τύπου διακρίνει ὁ μεγάλος ἀριθμός εἰκονιστικῶν θεμάτων πού ἐπαναλαμβάνονται καί ὁ πλοῦτος τῶν φυτικῶν και γεωμετρικῶν θεμάτων ἀλλά καί οἱ πολλές τεχνικές ἀστοχίες. Κάποιες ἀπό τίς ἐπενδύσεις αὐτές πρέπει νά ἀνῆκαν στό ἴδιο σύνολο, καί στό ἴδιο τοπικό ἐργαστήριο[165]. Ὁ προσδιορισμός τοῦ τόπου ὅπου ἦταν ἐγκατεστημένα τά ἐργαστήρια αὐτά εἶναι δύσκολος, σχεδόν ἀδύνατος[166]. Μποροῦμε ἁπλῶς νά ὑποθέσουμε ἀπό στοιχεῖα τῶν εἰκόνων ὅτι τά ἐργαστήρια αὐτά πρέπει νά βρίσκονταν στήν Βαλκανική Χερσόνησο ἀλλά καί στήν Κύπρο[167]. Ἐργαστήρια ἐπενδύσεων εἰκόνων διέθεταν τόν 14ο αἰώνα ἡ Γεωργία, μέ παλαιά παράδοση στό εἶδος αὐτό, ὅπως πιθανότατα καί ἡ Ρωσία. Ἡ παραγωγή τῶν ἐργαστηρίων αὐτῶν ἐπηρεάζεται, ἄν δέν ἀντιγράφει, βυζαντινά ἔργα.

Στά ἐργαστήρια τῶν πολύτιμων μεταλλικῶν ἐπενδύσεων εἰκόνων πρέπει νά κατασκευάζονταν ἐπενδύσεις καί γιά ἄλλα πολύτιμα ἀντικείμενα. Οἱ ἐντυπωσιακές ὁμοιότητες μάλιστα στήν διάρθρωση τῆς διακοσμήσεως καί στήν τεχνική, τεχνοτροπική καί εἰκονογραφική ἀπόδοση τῶν θεμάτων μεταξύ ἔργων, ὅπως σταχώσεις ἱερῶν βιβλίων, κιβωτίδια ἀκόμη καί διαδήματα[168] ἐπιβεβαιώνουν τήν ὑπόθεση αὐτή.

Ἀξιοσημείωτη, ἐπίσης εἶναι ἡ διαπίστωση ὅτι ἡ οἰκονομική παρακμή, πού ἐπέρχεται ἀπό τά μέσα του 14ου αἰώνα στό Βυζάντιο, συμβάλλει στήν μείωση τῆς οἰκονομικῆς ἀξίας τῶν ἐπενδύσεων μέ τήν χρήση ὑλικῶν μικρότερης ἀξίας, χωρίς ὡστόσο νά διαφοροποιεῖται ἡ καλλιτεχνική τους ἀξία, ἡ ὁποία ἐξακολουθεῖ νά εἶναι πολύ ὑψηλοῦ ἐπιπέδου. Παράδειγμα μπορεῖ νά εἶναι οἱ ἐπενδύσεις τῆς τρίτης ὁμάδας ἀπό τήν Θεσσαλονίκη, πού μέ τήν ἀραχνοΰφαντη τεχνική διακόσμησης πρέπει νά ἦταν λιγότερο ἀκριβές ἀπό τίς ἐπενδύσεις μέ τήν ἀνάγλυφη τεχνική πού ἀπαιτοῦσαν παχύτερο καί ἑπομένως ἀκριβότερο μεταλλικό ἔλασμα[169].





*Εἰκ. 210. Κάτω πλαίσιο τῆς εἰκόνας τῆς Παναγίας «Ἐλπίς τῶν Ἀπηλπισμένων», μέ ἀπεικόνιση τῆς δωρήτριας Ἄννας Παλαιολογίνας, Καντακουζηνῆς, Φιλανθρωπινῆς. Λεπτομέρεια τῆς εἰκ. 314.*

*Εἰκ. 211. Σχεδιαστική ἀπόδοση τῆς λεπτομέρειας τῆς εἰκ. 314.*

Ἡ ἐσωτερική ὀργάνωση τῶν ἐργαστηρίων



ἐπενδύσεων μᾶς εἶναι ἄγνωστη. Ἀνιχνεύεται ὅμως ἀπό στοιχεῖα πού μᾶς προσφέρουν οἱ ἴδιες οἱ ἐπενδύσεις. Ἔτσι, παρατηρώντας τήν ἐπένδυση τοῦ 14ου αἰώνα στήν εἰκόνα τῆς Παναγίας Βηματάρισσας (βλ. πιό κάτω σελ. 290 κ.ἑ.), διαπιστώνουμε ὅτι στίς κάθετες πλευρές τοῦ πλαισίου, γίνεται ἀνάμειξη εἰκονιδίων μέ σκηνές ἀπό τόν βίο τῆς Θεοτόκου, μέ τεχνοτροπικές διαφορές. Τά εἰκονίδια αὐτά, ἄν καί ἀνήκουν στό ἴδιο ἐργαστήριο μιά καί ἔχουν τό ἴδιο μαργαριτόμορφο πλαίσιο, εἶναι φανερό ὅτι ἔχουν κατασκευασθεῖ μέ διαφορετικά πρότυπα καί πιθανότατα ἀπό διαφορετικούς τεχνῖτες. Μπορεῖ κανείς λοιπόν νά συμπεράνει ὅτι στό ἴδιο ἐργαστήριο ὑπῆρχαν περισσότεροι τοῦ ἑνός τεχνῖτες[170], οἱ ὁποῖοι χρησιμοποιοῦσαν ποικίλα πρότυπα. Τά εἰκονιστικά αὐτά πρότυπα εἶναι δύσκολο νά προσδιοριστοῦν μέ ἀσφάλεια. Τό πιθανότερο εἶναι νά συνδέονται μέ μιά μορφή προσχεδίων, ὅπως τά ἀθίβολα, ἐμπνευσμένων ἀπό διάφορες ἐκφράσεις τῆς τέχνης καί κυρίως τήν γλυπτική, τίς μικρογραφίες καί τήν ζωγραφική. Ἀκόμη, πρέπει νά ὑπῆρχε συνεργασία μεταξύ τοῦ ἐργαστηρίου τῶν εἰκόνων καί τοῦ ἐργαστηρίου τῶν ἐπενδύσεων. Ἡ συνεργασία αὐτή διαπιστώνεται ἀπό τό γεγονός ὅτι οἱ ἐπιφάνειες τῆς εἰκόνας πού καλύπτονται ἀπό ἐπένδυση σέ κάποιες ἀπό τίς θαυμάσιες εἰκόνες πού διασώθηκαν στήν ἐπισκοπή Ἀχρίδος δέν ἔχουν κἄν δεχθεῖ προετοιμασία γιά ζωγράφισμα[171].

Μετά τήν κατάληψη ἀπό τούς Τούρκους τῶν δύο μεγάλων ἀστικῶν κέντρων τῆς Αὐτοκρατορίας, τῆς Κωνσταντινούπολης καί τῆς Θεσσαλονίκης, ἡ παραγωγή εἰκόνων μειώθηκε ἤ καί σταμάτησε ἐντελῶς, μέ συνέπεια τήν μείωση τῆς παραγωγῆς ἐπενδύσεων. Θά πρέπει ὡστόσο νά δεχθοῦμε τήν δημιουργία νέων μικρότερων παραγωγικῶν κέντρων σέ ἄλλες πόλεις μέ παράδοση στήν ἀργυροχρυσοχοΐα καί σέ μονές τῆς περιφέρειας, ἐντός τῶν ὁρίων τοῦ πρώην βυζαντινοῦ κράτους ἀλλά καί στίς ὀρθόδοξες γειτονικές χῶρες. Διαπιστώσαμε ἐπίσης, ὅτι καί στό Ἅγιον Ὄρος, καί μάλιστα στήν Ἱερά Μονή Βατοπαιδίου πρέπει νά δημιουργήθηκαν ἐργαστήρια ἀργυροχρυσοχοΐας, τά ὁποῖα δραστηριοποιήθηκαν κυρίως στήν μεταβυζαντινή περίοδο καί κατασκεύαζαν ἤ ἐπιδιόρθωναν ἐπενδύσεις εἰκόνων. Στήν Μονή Βατοπαιδίου ἔχουν ἐντοπισθεῖ ἐπενδύσεις[172], πού ἔχουν ὑποστεῖ νεώτερες συμπληρώσεις, μέ εἰκονιστικά διάχωρα τά ὁποῖα πρέπει νά προέρχονται ἀπό τοπικό ἐργαστήριο.

**Χρονολόγηση τῶν ἐπενδύσεων.**

Ἡ χρονολόγηση τῶν ἐπενδύσεων βασίζεται σέ διάφορα κριτήρια. Ἀσφαλέστερα εἶναι τά ἱστορικά στοιχεῖα, εἴτε σέ κείμενα, εἴτε πάνω στήν ἴδια τήν ἐπένδυση. Ἀπό τίς ἐπενδύσεις πού γνωρίζουμε καί πού ξεπερνοῦν τίς σαράντα, ἐννέα μόνον παρέχουν τέτοια στοιχεῖα[173]. Ἀνάμεσά τους καθοριστικό ρόλο ἔχουν πέντε ἀπό τίς ἐπενδύσεις τῆς Ἱερᾶς Μονῆς Βατοπαιδίου τῶν ὁποίων ἐπιγραφές μᾶς κάνουν γνωστούς τούς δωρητές (ἀρ. 1, 2, 8, 9 καί 10, εἰκ. 212, 234, 297, 313, 314) καί μᾶς προσφέρουν σοβαρά στοιχεῖα χρονολόγησης καί ἄλλων ἐπενδύσεων[174].

Ἡ χρονολόγηση ἄλλων ἐπενδύσεων βασίστηκε στήν χρονολόγηση τῆς εἰκόνας πού κάλυπτε, ἐφόσον βέβαια τά δύο ἔργα ἦταν σύγχρονα. Στήν κατηγορία αὐτή δέν ὑπάρχουν πολλά ἔργα[175], γιατί μιά τέτοια τεκμηρίωση εἶναι ἰδιαίτερα δύσκολη.

Οἱ περισσότερες ἐπενδύσεις ἔχουν χρονολογηθεῖ μέ βάση συγκρίσεις τεχνικές καί κυρίως τεχνοτροπικές μέ χρονολογημένες ἐπενδύσεις ἤ μέ ἄλλα ἔργα μικροτεχνίας καί γλυπτικῆς τῆς Βυζαντινῆς τέχνης[176]. Οἱ χρονολογήσεις αὐτές, παρά τίς ἀμφισβητήσεις πού μποροῦν νά προκαλέσουν[177], εἶναι τίς περισσότερες φορές πειστικές καί ἀποδεκτές. Στήν χρονολόγηση τῶν περισσοτέρων ἐπενδύσεων τῆς Ἱερᾶς Μονῆς Βατοπαιδίου συμβάλλουν ἱστορικά στοιχεῖα ἀλλά καί συγκρίσεις τεχνοτροπικές τῶν εἰκονιστικῶν ἀναγλύφων τους μέ εἰκονιστικά γλυπτά ναῶν χρονολογημένων, καθώς καί μέ τά καλλιτεχνικά ρεύματα πού αὐτά ἐκπροσωποῦν.